

Kritische Briefe über die Tonkunst,

mit kleinen Clavierstücken und Singoden begleitet von einer musikalischen Gesellschaft in Berlin.

II. Band.

bestehend aus vier Theilen.

Berlin,
bey Friedrich Wilhelm Birnstiel, privilegirtem Buchdrucker. 1763.





Inhalt.

Erster Theil.

Inhalt.

Zweyter Theil.

Nach=

Dritter Theil.

Vierter Theil.



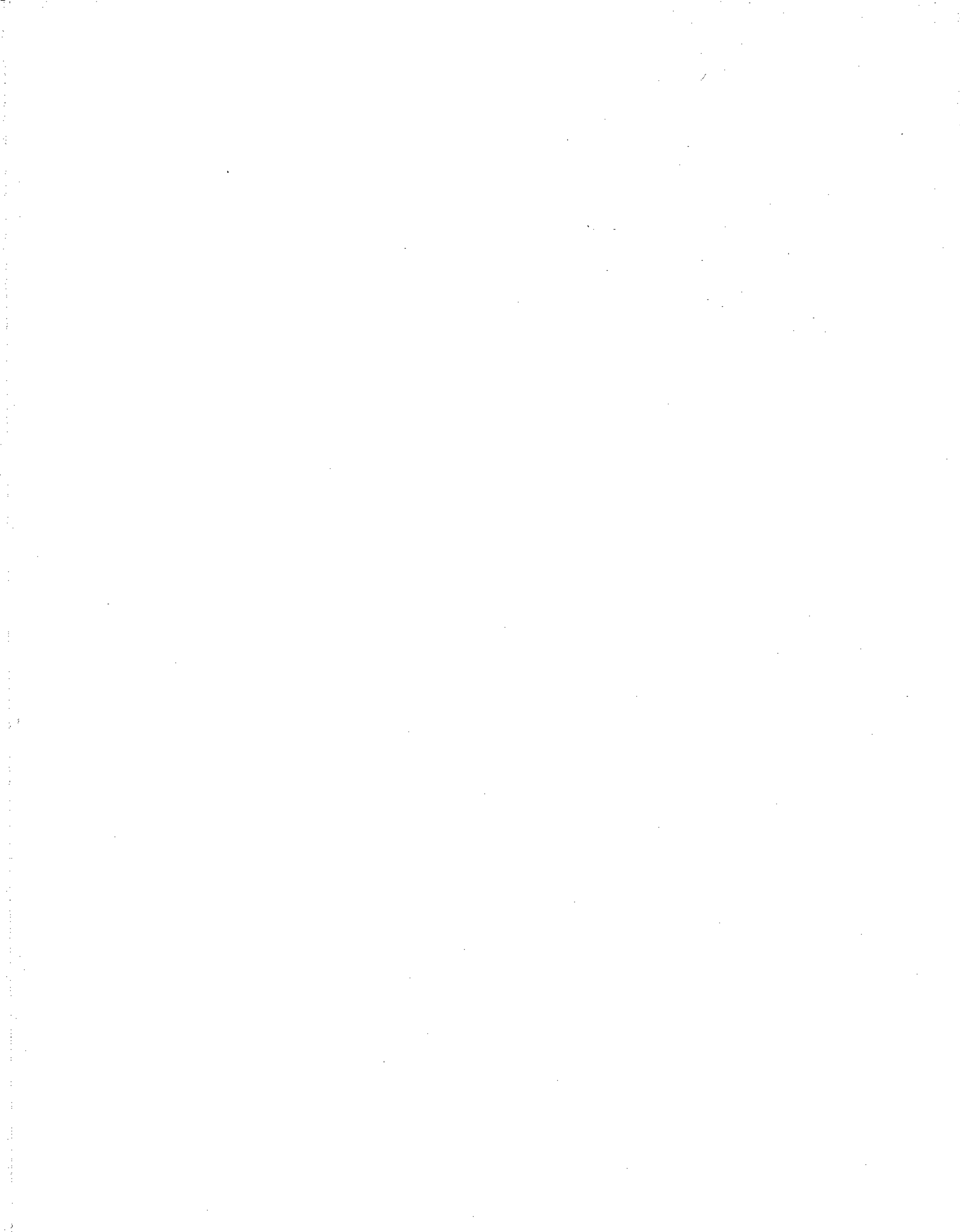
Kritische



Kritische Briefe
über die
Tonkunst,
mit kleinen
Clavierstücken und Singoden
begleitet,
von
einer musikalischen Gesellschaft in Berlin.

Zweyter Band. Erster Theil.

Berlin, bey Friedrich Wilhelm Birnstiel, privil. Buchdrucker. 1761.



Kritische Briefe über die Tonkunst.

LXV. Brief.

Sechste Fortsetzung des Unterrichts vom Vocalsatze.

Berlin den 20. Junius, 1761.

Fünfte Lection.

Vom melismatischen Ausdruck der Klangfüße.

§. 41.

Der **melismatische Ausdruck** entsteht, wenn der syllabische Ausdruck mit einem oder mehrern Nebentönen vermehrt wird; und jede Art des syllabischen Ausdrucks, der natürliche (*) und künstliche, der gleichförmige und ungleichförmige Ausdruck ist solcher Vermehrung fähig.

§. 42.

Nebentöne sind alle durchgehende, und alle Wechselnoten, wodurch eine weiße Note in zwey Viertheile, ein Viertheil in zwey Achttheile, u. s. w. ingleichen in Triolen, z. E. ein Viertheil in drey Achttheile 2c. zerfället wird.

Exempel.

No. 1. No. 2. No. 3.

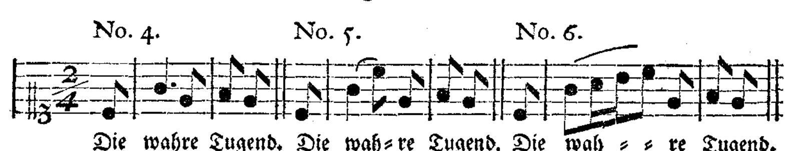
Die wahre Tugend. Die wah=re Tugend. Die wah=re Tugend.

Bey

(*) Bey der Erklärung des natürlichen syllabischen Ausdrucks, im LXten Briefe, §. 18. Seite 475. nach den Worten: von einander unterschieden sind, sind folgende Worte ausgelaßen worden: und im leztern Falle die größere Note über die lange Sylbe, die kleinere aber über die kurze gesezt wird.

Bey No. 1. ist der Ausdruck syllabisch und zwar natürlich syllabisch. Bey No. 2. ist in dem Worte **wahre** die erste Sylbe mit einer nachfolgenden durchgehenden, und die zweyte mit einer vorhergehenden Wechselnote vermehret worden. Die durchgehende Note auf **wah**- bey No. 3. unterscheidet sich von der bey No. 2. darinnen, daß jene, bey No. 3. in der zum Grunde liegenden Harmonie enthalten ist, die aber bey No. 2. nicht. Doch dieses gehet die Regeln der Composition an sich an, von welchen hier nicht die Rede ist, indem selbige bey jedem Schüler der Singcomposition vorausgesetzet werden. Uebrigens sind No. 2. und 3. melismatisch.

Ferner



Bey No. 4. ist der syllabische Ausdruck künstlich, und zwar gleichförmig. Bey No. 5. wird der vorhergehende Punct in eine harmonische Nebennote verwandelt; und bey No. 6. wird der Raum von der melodischen Hauptnote bis zur eingeschalteten Nebennote mit zwoen, in der Harmonie nicht enthaltnen, Nebennoten ausgefüllet. Beyde lezte Nummern sind also melismatisch.

Ferner.



Bey No. 7. ist der syllabische Ausdruck ungleichförmig. Die die Ungleichförmigkeit verursachende punctirte Note wird bey No. 8. in drey Noten zertheilet, und dadurch der Ausdruck melismatisch gemacht.

§. 43.

Eine Anmerkung ist allhier zu machen, nemlich diese, daß ich das Wort **melismatisch** beständig **in der weitläuftigsten Bedeutung** nehme, in welcher

welcher sowohl alle kurze, als lange Sylben mehrer Noten, als einer, fähig sind. In **engem Verstande** wird das Wort **melismatisch** bey demjenigen Processe gebraucht, da man eine einzige Sylbe ganze Tacte durch mit veränderten Tönen durcharbeitet. Ich werde mich aber zur Erklärung dieses Processes, der **nur bey langen Sylben** von einer gewissen Beschaffenheit Statt findet, da das **Melisma im weitläuftigen Verstande** hingegen bey allen Sylben ohne Unterschied, bey langen und kurzen, und die Wörter mögen dem Inhalte und ihrer grammatischen Bildung nach beschaffen seyn, wie sie wollen, Platz hat, des Wortes **Dehnung** zum Unterscheide bedienen. Will man eben dieselben Wörter bey beyderley Arten von Processen gebrauchen: so ist es nöthig, selbige durch Beywörter von einander zu unterscheiden; und da könnte, meinem Bedünken nach, der melismatische Ausdruck im weitläuftigen Verstande eine **mechanische Dehnung**; der im engen Verstande aber eine **rhetorische Dehnung** genennet werden. Von dieser lezten Art der Dehnung wird zu seiner Zeit gehandelt werden.

§. 44.

Die vorhergehenden Exempel werden hinlänglich seyn, einem Anfänger der Singcomposition von dem musikalischen Ausdruck **einzelner Klangfüße** eine Idee zu geben. Bevor wir zu dem Ausdruck ganzer Zeilen, in allerhand Arten von Metris, und mit verschiednen Rhytmen kommen, und zeigen,

1) wie eine ganze Zeile, sie sey jambisch, trochäisch, dactylisch oder vermischt, in allen nur möglichen Tactarten ausgedrückt werden könne;

2) wie aus einem einzigen poetischen Tacte, d. i. aus einem einzigen Klangfuße, zween und mehrere musikalische Tacte gebildet werden können;

3) wie zween, drey und mehrere poetische Tacte in einen einzigen musikalischen Tact zusammengezogen werden können;

4) wie man dem weiblichen Ausgange eines Verses einen männlichen Einschnitt geben könne, und wann solches geschehen müsse;

5) und wie endlich die Unterscheidungszeichen einer Rede, d. i. die Commata, Semicola, Cola und Puncta, Ruf- und Fragezeichen rc. in der Musik ausgedrückt werden müssen:

bevor wir, sage ich, zur Erklärung aller dieser Dinge schreiten, wollen wir erstlich die rhytmische Beschaffenheit, die jedes musikalisches Stück, instrumental- und vocal, haben muß, kürzlich erörtern, und hernach die Lehre von der Interpunction grammatisch aus einander setzen.

Sechste Lection.

Von der rhytmischen Beschaffenheit eines Tonstücks überhaupt.

§. 45.

In keinem musikalischen Stücke wird in einem Athem fort gesungen, oder gespielet. In größern Aufsätzen mit mehrern Stimmen läßt man nicht allein von Zeit zu Zeit eine, oder mehrere Stimmen zugleich, schweigen, sondern auch in größern Stücken, wo nur eine herrschende Stimme ist, die mit Instrumenten begleitet wird. Die Pausen, oder Schweigezeichen, wovon allhier die Rede ist, finden nur nach einem vollkommnen Perioden Statt, und können **Sectional- oder periodische Pausen** genennet werden. Andere Arten von Pausen sind diejenigen, welche mitten in einer Rede, ehe solche völlig geendigt ist, mitten in einer Sectionalzeile, entweder der bloßen Interpunction, oder des Affects wegen, oder aus beyden Ursachen zugleich angebracht, und zum Unterscheide der andern **schwebende** oder **rhetorische Pausen** genennet werden. Diese leztern müßen selten mehr als ein Viertheil betragen, jene aber können von allerley Gattung seyn.

§. 46.

Aber auch ohne den Gebrauch der Schweigezeichen, muß in jeder Art von Composition, sie sey groß oder klein, vocal- oder instrumental, von einer Distanz zur andern, ein gewißer Ruhepunct bemerkt, und die Melodie, und öfters Melodie und Harmonie zugleich, darnach eingerichtet werden. Der **größte Ruhepunct** wird durch eine Art von Tonführung ausgedrücket, die man einen **ganzen Tonschluß**, oder **ganze Cadenz** nennet. Die **mittlern Arten von Ruhepuncten** werden durch einen **halben Tonschluß**, oder **halbe Cadenz**, ausgedrücket; und alle übrige Tonführungen, die weder eine ganze noch halbe Cadenz ausmachen, sie mögen sonst geschehen auf was für eine Art sie wollen, und womit die **kleinsten Ruhepuncte** unterschieden werden, heißen mit einem allgemeinen Nahmen **Absätze**. Die Art, wie eine Cadenz oder ein Absatz in Absicht auf den lezten Tacttheil gemacht wird, heißt ein

Einschnitt

Einschnitt oder **Cäsur.** Einige Tonkünstler bedienen sich, statt **Cäsur**, des Worts **Tactgewicht**, obgleich selbiges sonst eine andere Bedeutung haben sollte, wie an einem andern Orte wird gezeiget werden.

§. 47.

Der Raum von einem Absatze zum andern heißt eine **rhytmische Zeile**, oder **Sectionalzeile**, insgemein schlechtweg **Rhytmus**. Die Theile eines Rhytmus werden nach der Anzahl der Tacte, durch die Zahlen 1. 2. 3. 4. u. s. w. bemerket; und zwar heißt ein Rhytmus von vier Tacten ein **Vierer**, einer von dreyen ein **Dreyer**, von zween **Zweyer**, und von einem **Einer.** Zween oder mehrere Absätze, wovon der lezte durch eine halbe Cadenz geendigt wird, machen einen **Perioden**, und zween oder mehrere Perioden, wovon der lezte durch eine ganze Cadenz geendigt wird, machen einen **Paragraph.**

§. 48.

Ich bestimme den Begriff der Wörter **Periode** und **Paragraph** allhier aufs genaueste. Denn insgemein pflegt man sowohl jeden größern Theil einer Composition, der sich mit einer ganzen Cadenz endigt, als jeden mittlern Theil der mit einer halben Cadenz schließet, einen **Perioden** zu nennen, und dieses Wort also in allgemeinem Verstande zu nehmen, so wie es **im sechzigsten Briefe**, Seite 472. §. 15. auch von mir geschehen ist.

§. 49.

Da jeder musikalischer Aufsatz ordentlicher Weise aus mehr als einem Paragraph besteht, und sich jeder von dem andern durch den Ton seiner ganzen Cadenz unterscheidet: so kann man aus diesem Grunde einen **Paragraph** für den Raum von einer Hauptmodulation zur andern oder von einer ganzen Cadenz zur andern beschreiben. Denn man nennet **Hauptmodulationen** diejenigen Modulationen, in welche ganz cadenzirt wird, ob es gleich wahr ist, daß man, zur Unterscheidung der Haupttheile eines Stückes, anstatt der ganzen Cadenz auch zuweilen, in gewißen Fällen, nur bloß die halbe Cadenz gebraucht. Einen **Perioden** kann man alsdenn durch den Raum zwischen zwo Cadenzen von verschiedener Art beschreiben.

§. 50.

Man siehet, daß in einem musikalischen Stücke völlige, halbe und kleine Ruhestellen, oder große, mittlere und kleine Theile zu unterscheiden sind.

§. 51.

Der Verhalt, den diese verschiednen Theile, jede in ihrer Art, als die Paragraphen unter sich, die Perioden unter sich, und die Sectionalzeilen unter sich, **in Ansehung der Anzahl der Tacte**, machen, heißt der **rhytmische Verhalt** oder das **Zahlmaaß** eines Tonstückes. Insgemein sagt man kurzweg **Rhytmus**. Keinen guten Verhalt beobachten, heißt **wider den Rhytmus fehlen**; und ein Stück, in welchem ein guter Verhalt herrschet, ist **eurythmisch schön**.

§. 52.

Da man bey der gewöhnlichen Verwechselung der Wörter **Metrum** und **Rhytmus**, das Wort **Symmetrie**, anstatt **Eurythmie**, in dem vorigen Falle zu gebrauchen pfleget: so ist zu merken, daß die **Aehnlichkeit der Tonfüße**, d. i. die Aehnlichkeit der Anzahl, Figur und Bewegung der Noten, zwischen zwoen oder mehrern, entfernten oder benachtbarten Sectionalzeilen, die **Symmetrie** eines Stückes bestimmet. Ein Stück also, wo keine Zeile der andern in Ansehung des Metri ähnlich ist, hat keine Symmetrie. Wenn ferner, z. E. im Zweyviertheiltact Paßagen vorkommen, wo auf ein Viertheil acht Zwey und dreyßigtheile genommen werden, und hernach wieder auf ein Viertheil eine Triole gesetzet wird: so herrschet daselbst keine gute Symmetrie u. s. w.

§ 53.

Wenn die Lehre von der rhytmischen Beschaffenheit eines musikalischen Stückes **besonders** wird abgehandelt worden seyn, das ist, wenn ich werde durch Exempel gezeiget haben, was eine Cadenz, ein Absatz, ein Einschnitt, eine Sectionalzeile, u. s. w. ist: so werde ich einige ganze Tonstücke zu mehrer Erläuterung der Sache, analysiren.

Siebente Lection.

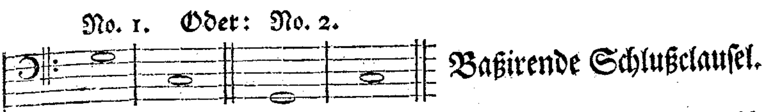
Von der ganzen Cadenz.

§. 54.

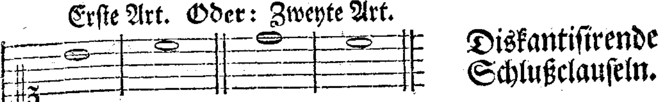
Eine **ganze Cadenz** ist, womit nicht allein jedes Tonstück gänzlich geendigt werden muß, sondern auch zum Theil geendigt werden kann. Ihr Wesen vierstimmig und in Absicht auf die beyden lezten Noten betrachtet, bestehet darinnen,

1)

1) daß **der Baß** von der Dominante in den Schlußton geht, es mag durch die absteigende Quinte, No. 1. oder durch die aufsteigende Quarte No. 2. geschehen, z. E.



2) daß der **Diskant** entweder durch die Secunde unter oder über dem Schlußton, in diesen Schlußton geht, z. E.



3) daß die lezte Note in beyden Stimmen das **Intervall der Octave** unter sich machen muß. Dieses geschicht in dem gegebnen Exempel, da die lezte Baßnote ein C, und die lezte Diskantnote auch ein C ist.

4) daß der Einschnitt, oder die lezte Note der cadenzirenden Stimmen, in Thesin fallen muß, so wie das C in dem gegebnen Exempel.

§. 55.

Die Ausfüllung dieser Cadenzen mit Mittelstimmen kann zwar harmonisch nur auf zweyerley Art, melodisch aber auf vielerley Art geschehen. Die **Harmonie** zu den beyden Noten ist nemlich entweder nur consonirend allein, oder man bringet auf der vorletzten Note zugleich eine **Septime** an. In Absicht auf die **Melodie** theilet man sonsten die Schlußclauseln der Mittelstimmen in **altisirende**, nud **tenorisirende**. **Altisirende** nennet man diejenigen, wo die Dominante auf ihrer Stuffe stehen bleibt, als wie bey der folgenden No. 1. im Alt; **tenorisirende**, wo man entweder durch den Gang der Secunde zur Mediante hinaufgeht, wie bey der angeführten No. 1. im Tenor; oder wo man durch den Gang der Quarte auf die Mediante herunter geht, wie bey No. 2. Da aber die Mittelstimmen nicht allein ihre Schlüße zu verwechseln, sondern öfters, mit und ohne Auszierung, auf mehrere Arten, als die itzt besagten, zu schließen, ja sogar öfters eine von den beyden Diskantclauseln zu entlehnen pflegen: so ist es beßer, alle Arten von Schlußclauseln, die weder der baßirenden

noch

noch den diskantisirenden ähnlich sind, sie mögen sonst geschehen, auf was für eine Art sie wollen, mit dem allgemeinen Nahmen **Mittelclauseln** zu bezeichnen. Zur Vorbereitung der vollkommnen Cadenz, welches auf der Antepenultima oder der dritten Note vor der lezten Statt hat, bedienet man sich ordentlicher Weise des Sextquarten- oder Quintquarten, ingleichen des Sextquintenaccords oder schlechtweg des harmonischen Dreyklanges. Folgende Exem-pel werden hinlänglich seyn, **von der ganzen Cadenz** einen Begriff zu geben.



Man bemerket in allen diesen Exempeln, daß der Einschnitt der Cadenz in die Thesin fällt. Bey No. 1. und 2. findet sich die sogenannte altisirende und tenorisirende Schlußclausel, eine jede in ihrer Stimme. Bey No. 3. und 5. hingegen geht der Alt von der Dominante in die Mediante. Der Tenor schließt bey No. 3. mit einer entlehnten Diskantclausel; bey No. 4. und 5. aber, auf eine ausserordentliche Art, dort von der Septime zur Mediante, und hier von der Septime zur Dominante.

Diese Briefe werden alle Sonnabend fortgesetzt, und sind bey dem Buchdrucker und Verleger, Friedr. Wilh. Birnstiel, an der Ecke der Holzgartenstraße, ohnweit der Schleuse, das Stück für 1. Gr. 6. pf. zu haben.

Kritische Briefe über die Tonkunst.

LXVI. Brief.

Siebente Fortsetzung des Unterrichts vom Vocalsatze.

Berlin den 27. Junius, 1761.

§. 56.

Auf die vorhergehende Art verhält es sich mit der ganzen oder vollkommnen Cadenz **überhaupt** gesprochen, in contrapunctischen und galanten Sachen. Der galante Styl hat indeßen seit dreyßig und etlichen Jahren, sich **noch eine besondere Art von ganzer Cadenz** erfunden, die zwar in Ansehung der beyden lezten Noten der Oberstimme, mit der lezten der beyden vorigen Cadenzen übereinkömmt; aber darinnen von ihr unterschieden ist, daß aus dem die Cadenz vorbereitenden Sextquartenaccorde, die Quarte in antepenultima in der Oberstimme vorhergehen muß, als:



§. 57.

Die Regel der ganzen Cadenz ist:

1) daß man nicht mehr, als drey oder vier, in so vielen verschiednen Tönen, die Endcadenz mitgerechnet, in einem Stücke machen muß. Die Voranschickungen und Wiederhohlungen einer Cadenz, vermittelst der Rittornelle in Arien und Concerten, beleidigen diese Regel im geringsten nicht.

2) daß die Dur- und Molcadenzen so viel möglich einander abwechseln müßen.

3) daß in jedem, und sogar in dem kürzesten Stücke, wenigstens zwo Cadenzen seyn müßen. Erlaubt es der Text in einem Singstücke nicht, so muß wenigstens in der Mitte eine Halbcadenz vorhanden seyn.

4) daß man keine ganze Cadenz setzen kann, wo nicht ein Punct ist. Doch muß man hieraus nicht umgekehrt schließen, daß allenthalben, wo ein Punct Statt findet, eine ganze Cadenz gebraucht werden müsse.

5) daß jedes Tonstück mit einer vollkommnen Cadenz geendigt werden muß.

Anmerkung.

1) Wenn man schlechtweg **Cadenz** sagt, so verstehet man allezeit die ganze.

2) Wenn die antepenultima einer Cadenz von dem Sänger oder Spieler einer Hauptstimme, bey ruhendem Tact, mit gewißen willkührlichen Auszierungen bearbeitet wird, so heißt dieses auch eine **Cadenz**, aber in besonderm Verstande.

§. 58.

Es sind dreyerley Verwechselungen der Schlußclauseln einer Cadenz zu **merken**, als

erstlich, wenn der Baß seine richtige Fortschreitung behält, in der Oberstimme aber mit der Terz, oder der Quinte geschloßen wird. z. E.

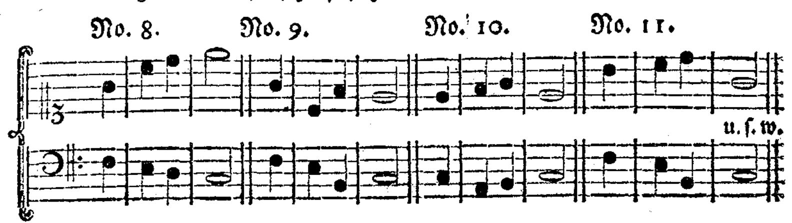


zweytens, wenn zwar in beyden Stimmen mit der Octave geschloßen, die vorletzte Note aber in einer von beyden verwechselt wird, als:

drittens,



drittens, wenn keine Stimme von den beyden äußersten mit der ihr eigenen Clausel schließt, z. E.

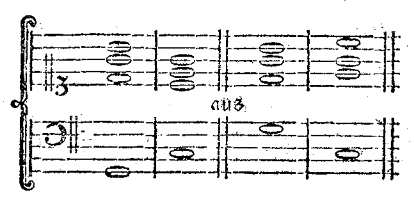


Zu Nummer 1. und 2.

Die **erste Art der** Verwechselung hat zwar in vier- und mehrstimmigen Singstücken, doch nur besonders in contrapunctischen, Platz. In wenigerstimmigen Sachen muß allezeit mit der **Octave** in der Oberstimme geschloßen werden, besonders in einfachen Singstücken, das Stück mag für den Diskant, Alt, Tenor oder Baß gesetzet seyn. In solchen Stücken muß nemlich allenthalben, am Ende und in der Mitte, **da wo eine ganze Cadenz stehen soll**, entweder eine von den dreyen Diskantclauseln, oder die baßirende Schlußclausel, einklängig oder octavirend, gebraucht werden, z. E. im letztern Falle,



Die aus der Verwechselung der Schlußclauseln auf folgende Art entstehende Formel:



ist fürs erste niemahls für etwas anders, als einen bloßen Absatz erkannt worden, und furs andere als eine Absatzformel nicht einmahl die beste.

Zu Nummer 3. 4. 5. 6. 7.

Die Schlußformeln von der **zweyten Art der Verwechselung**, wo die beyden lezten Töne, in Thesi, in die Octave oder den Einklang zusammen kommen, laßen sich zur Noth bey gewissen Umständen, sowohl in einfachen als zusammengesetzten Singstücken, jedoch nur in der Mitte eines Stückes, als eine Cadenz gebrauchen. Man thut aber besser, selbige ins Duett, mit und ohne Baßbegleitung, als ihren eigentlichen Sitz, zu verweisen, allwo sie sowohl am Ende als in der Mitte, zum Schluße eines Paragraphs, ihren Wehrt als vollkommne Cadenzen behaupten.

zur Nummer 8. 9. 10. 11.

Die Formeln von der **dritten Art der Verwechselung**, in welchen dem Baß seine cadenzirende Fortschreitung, und der Oberstimme die characteristische Hauptnote der ganzen Cadenz, nemlich die Octave, fehlt, können für nichts anders als bloße Absätze erkläret, und nicht einmahl in der Mitte eines Stückes, zum Schluße eines Paragraphs, geschweige am Ende, gebraucht werden. In einem Tonstücke indessen, wo nach eben derselben Melodie mehr als eine Strophe gesungen wird, z. E. in einer Ode, können diese Arten von Absätzen, als die von No. 8. 9. 10. an solchen Oertern des Textes, in der Mitte des Stückes ihre Dienste thun, wo, wegen der Ungleichheit der Interpunction, in einem Verse zu einer ganzen Cadenz Gelegenheit ist, in dem andern aber nicht. Sollte sich aber am Ende einer ganzen Strophe eine ähnliche Ungleichheit ereignen: so glaube ich, daß es beßer ist, entweder einen solchen Text nicht zu componiren, oder wenn er ja mit einerley Melodie componirt werden soll, aus

zweyen

zweyen Uebeln das geringste zu erwehlen, und den allgemeinen Gesetzen eines Tonstückes, es mag vocal oder instrumental seyn, das besondere Gesetz eines Vocalstücks in Ansehung des Ausdrucks, als welcher so nicht einmahl, bey der strengsten Gleichheit der Interpunction, in einer Ode von Zeile zu Zeile erhalten werden kann, aufzuopfern. In der That ist die Aufopferung der vierten Regel der Cadenz das geringste Uebel, weil nur wider eine einzige Regel verstoßen wird; das Gegentheil aber das größte, weil nicht nur das Generalgesetz eines jeden musikalischen Stückes beleidigt wird, sondern der vermeinte richtige Ausdruck doch nur auf das Ende einer einzigen Strophe, nicht aber auf die übrigen paßet.

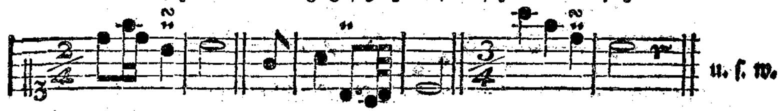
§. 59.

Man unterscheidet die ganze Cadenz in die **förmliche**, und **nicht förmliche** oder **freye**.

1) Die **förmliche** ist, die in antepenultima entweder den Quintquarten- oder Sextquartenaccord hat. Hievon hat man §. 55. No. 1. 2. und 4. Exempel gesehen. Ihre melodische Ausbildung ist auf unzählige Art möglich, z. E.



2) Die **freye** oder **nicht förmliche** ist, wo nicht der Sextquarten- oder Quintquartenaccord in antepenultima vorhergeht. Hievon hat man §. 55. N. 3. 5. und 6. ein Exempel gesehen. Die melodische Ausbildung geschicht auf verschiedne Art, z. E.



Im contrapunctischen Styl muß die ganze Cadenz, wenigstens zum Schluße eines Stückes, allezeit förmlich seyn. In der galanten Schreibart wird dieserwegen keine Ceremonie gemacht, und kann in allen Fällen, am Ende sowohl

als in der Mitte, die förmliche und nicht förmliche, ohne Unterscheid gebrauchet werden, nach Beschaffenheit der Umstände. Doch hat die förmliche auch im galanten Styl für die Kirche, vor der nicht förmlichen dem Vorzug. Ueberhaupt muß in diesen beyden Gattungen der ganzen Cadenz die Art der melodischen Ausbildung, theils durch das Tempo und das Metrum eines Tonstückes, theils durch den Character desselben, in Absicht auf den Inhalt, bestimmet, und von dem mit Ueberlegung setzenden Componisten darnach eingerichtet werden.

§. 60.

Man wird bemerket haben, daß zu einer ganzen Cadenz, förmlichen und freyen, in der geraden und ungeraden Tactart, allezeit zween Tacte gehören. (Wenn die Rede von der **geraden Tactart** überhaupt ist, so verstehe ich allezeit den **Zweyviertheil**, oder den **Zweyzweytheiltact**, indem sich, nach dem Ausdruck des berühmten Herrn **Riepels**, in selbigen und den Dreyviertheiltact alles auflösen läßt, **was von Jubals Zeiten her componirt seyn mag**). In dem ersten Tact wird die Cadenz angefangen, und zum Anfang des leztern wird sie geendigt. Womit wird nun der übrige Tactraum ausgefüllet? Mit einer Pause. Die Ursache davon liegt in dem Ursprung und dem Gebrauch der Cadenz. Doch muß man allhier zwischen **Haupt- und Begleitungsstimmen** einen Unterscheid machen. Nur den Hauptstimmen kömmt die Pause zu. Hingegen haben die Begleitungspartien nicht allein die Erlaubniß, sondern sie sind sogar wegen der nöthigen Unterhaltung der Bewegung dazu in vielen Fällen verbunden, das melodische Gewebe für sich ununterbrochen fortzusetzen, und damit den Tactraum auszufüllen. Ueberhaupt hat die Spielmusik hiezu Recht. z. E.



Es geschicht oft im Schreiben, daß die Pause nicht bemerkt, sondern für die lezte Note der Cadenz der Hauptstimme eine Note von größerm Wehrte hingesezt wird, als sich gehöret. Dieses aber hebt das vorhin gesagte nicht auf, weil die Note nicht den ganzen Tact durch gehalten wird.

§. 61.

§. 61.

Eben diese Einschnittsnote darf in der Hauptstimme, weder durch den wiederhohlten Einklang, noch durch die Octave, oder die Quinte, fortgesetzet werden, z. E.



Das heißt, die Cadenz muß in der Hauptstimme ihren männlichen rhytmischen Ausgang, ohne die geringste Veränderung behalten, und nicht mit einem weiblichen Ausgange, einen halben Tonfuß darüber weghangen. Doch sind diese weibliche Ausgänge erlaubt,

1) im choraischen, oder Tanzstyl in gewißen Stücken;
2) in der Mitte eines vielstimmigen Stückes vor einer Pause. Hier wird der Uebelstand der weiblichen Cadenz durch die andere fortsingende Stimmen bedeckt.
3) in der recitativischen Schreibart, und
4) im bürlesken Styl. Ich habe irgendwo ein Lied gehöret, welches in einer gewißen vor etwann funfzig oder sechzig Jahren gespielten Poßenoper nicht wenig mag paradirt haben:



§. 62.

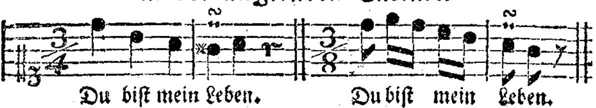
Von einer andern obwohl nicht beßern Art sind die, mit einem weiblichen Ausgange schließende Cadenzen, wo anstatt der Wiederhohlung der Einschnittsnote

note im Einklange ꝛc. die die Cadenz formirende vorlezte Note in Thesin gebracht wird, als:

in der geraden Tactart.



in der ungeraden Tactart.



Diese Arten von Cadenzen haben nirgends Platz, als

1) im Tanzstyl in gewißen Stücken und daselbst an gewißen Oertern. So werden die von der ungeraden Tactart z. E. in Paßepiedtänzen gebraucht.

2) in der Mitte eines vielstimmigen Stückes vor einer Pause.

3) im bürlesken Styl.

4) im Nothfall in der Vocalmusik, wenn die rhytmische und symmetrische Ordnung des ganzen Stückes nicht darnach eingerichtet ist, bey einem weiblichen Ausgange des Verses mit der regelmäßigen männlichen Cadenz bequem schließen zu können. Es ist aber besser, die Ordnung so zu machen, daß man nicht verbunden seyn möge, in diesen Nothzwang zu gerathen.

5. Bey außerordentlichen Leydenschaftsvollen Ausdrücken in der Vocalmusik.



Kritische Briefe über die Tonkunst.

LXVII. Brief.

Achte Fortsetzung des Unterrichts vom Vocalsatze.

Berlin den 4. Julius, 1761.

zum §. 62.

Uebrigens wird diese Art von Tonführung beßer in der Mitte eines Stückes, am Ende einer Sectionalzeile, gebraucht, und daselbst nicht als eine Cadenz, sondern als ein bloßer weiblicher Absatz betrachtet. Doch ist es nöthig, daß die auf diese Art sich endigende Sectionalzeile von einer andern gleicher Natur beantwortet werde, z. E.



Anmerkung.

Wenn man die in gewißen Fällen erlaubte weibliche Cadenzen brauchet, so hat man sich in Ansehung der Harmonie dazu, sehr in Acht zu nehmen, daß man nicht in Arsi den Sextquartenaccord voranschicke. Hier würde er, auf **Sorgische Manier**, an einem sehr ungeschickten Orte stehen, z. E.



Das sind keine erlaubte Cadenzen mehr. Es sind Schnitzer wider das Tactgewicht und die Progreßion der Harmonie.

§. 63.

Es ist der pohlnische Tanzstyl im Dreyviertheiltact nicht zu vergeßen, in welchem der Cadenzeinschnitt aufs zweyte Viertheil fällt, als:



Diese Cadenz kann zwar mit den zwo Sylben eines Trochäus, und also weiblich ausgesprochen werden, wenn man die vier Sechzehntheile auf die erste Syllbe zusammenzieht. Indeßen ist es bequemer drey Syllben, nemlich einen Amphimacer dazu zu nehmen. Läßt man aber hinter der aufs zweyte Viertheil fallenden Schlußnote noch eine Note nachfolgen, so endigt die Cadenz auf folgende Art weiblich, als:

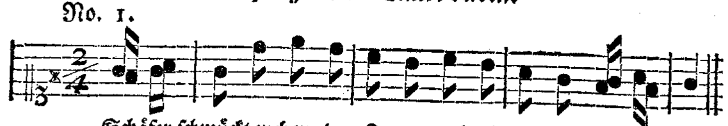
Mein Ver = gnügen.

§. 64.

Es ist was besonders, daß sowohl in der geraden als ungeraden Tacart gewisse Tanzstücke möglich sind, die von der Arsi in Thesin versetzet werden können, ohne daß der Rhytmus und das Metrum dadurch im Gehör benachtheiligt wird. Gewiße Tambourins, die Gavotten, und die meisten deutschen Polonoisen sind in diesem Falle. Man untersuche folgendes Exempel.

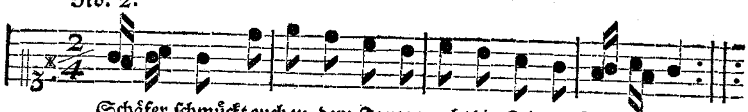
Schluß eines Tambourin.

No. 1.



Eben dasselbe Exempel, aus der Arsi in Thesin versetzt.

No. 2.



Ich

Ich glaube, daß in dergleichen Stücken eine **Zusammenziehung zweer Tacte in einen** stecket; daß die Achttheile sollten mit Viertheilen geschrieben, und das Tempo durch Presto angezeiget werden, als:



Oder es ist in selbigen kein Zweyviertheil, sondern ein **Vierachttheiltact** vorhanden, der in seiner Art, in Ansehung der Eintheilung der Tacttheile, dem Vierviertheiltact gleich ist; und so wie dieser zween gute Tacttheile hat, auf welche der Einschnitt der Cadenz fallen kann, nemlich das erste und dritte Viertheil, also jener das erste und dritte Achttheil zu seinen guten Tacttheilen hat. Alsdenn kann es heißen.

Oder:



Ich ersuche unsere großen Herren Practiker, mir ihre Gedanken hierüber zu sagen. Bis dahin aber kann ich nicht umhin, der allgemeinen Regel des Cadenzeinschnitts zu Folge, die Schreibart bey der zweyten Nummer, allwo die Cäsur auf das zweyte Viertheil gemacht wird für fehlerhaft, und nur die bey der ersten Nummer für wahr und ächt zu erkennen.

§. 65.

Ich habe im vorhergehenden §. gesagt, daß **gewiße Tambourins** der angezeigten Versetzung fähig wären. Denn es giebt andere, die es nicht sind, und wo man schlechterdings im Niederschlage, oder in Thesi anfangen muß, z. E.

Anfang eines Tambourin.



§. 66.

Die Regel der **Gavotte** ist, daß selbige im Zweyzweytheiltact verzeichnet, und mit zwey Viertheilen im Aufschlage oder Arsi anfangen soll, als:



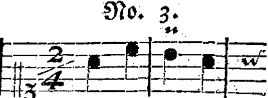
Gleichwohl verliehrt das Gehör nichts, wenn man in Thesi auf folgende Art anfängt.

No. 2.



Ja der Herr Rameau, von welchem diese Gavotte ist, hat solche im Zweyviertheiltact auf folgende Art zu Papier gebracht:

No. 3.



Sollte nicht meine im §. 64. geäußerte Muthmaßung, wegen der Zusammenziehung zweer Tacte in einen, hierdurch einiges Gewicht bekommen? Doch weil die Gavotte ein Tanzstück ist, und die Regel der Gavotte: **daß sie mit zwey Viertheilen im Aufschlage anfangen, und ihre Cadenz mit einer weissen in Thesi machen soll**, den Grundsätzen der Tanzkunst gemäß ist: so kann ich aus diesem Grunde, bis zu einem nähern Aufschluß der Sache, nicht die zweyte und dritte Nummer, sondern nur die erste, für legal erkennen. Ein gleiches findet in allen Gavottenmäßig gesetzten Stücken Statt. Wenn man statt der zwey Viertheile, mit vier Achttheilen, oder im Zweyviertheiltact mit vier Sechzehntheilen anhebet, so ist die Gavotte in ein Tambourin von der im §. 64. vorgebrachten Art umgeformet, als:



§. 67.

Hier ist endlich der Anfang einer deutschen Polonoise, welche sowohl auf dem ersten, als dritten Viertheile anheben kann, als:

No. 1.



No. 2.

No. 2. und



Sollte man nicht glauben, daß jeder Tact allhier einen Rhytmum ternarium, oder **drey zusammengezogne Zweyachttheiltacte** enthält? Ich will dieses ebenfals unsern Herren Practikern zur Untersuchung überlaßen. Indessen ist dieses annoch zu bemerken, daß ohngeachtet der Anfang mit dem dritten oder ersten Viertheil geschehen kann, dennoch solches nicht mit dem zweyten Viertheil möglich ist. Meine Meinung ist, daß, wenn die Polonoisen, sie mögen deutsche oder eigentliche Polonoisen seyn, für den Tanz seyn sollen, selbige allezeit in Thesi, nemlich auf dem ersten Viertheile anheben, und den Cadenzeinschnitt auf das zweyte Viertheil machen müssen. Soll aber das Stück nicht für den Tanz, und nur ohngefähr in der pohlnischen Schreibart seyn, so ist es einerley, wenn sonst die metrische Beschaffenheit der Composition, mit und ohne Text, es nicht verhindert, ob man das Stück mit dem ersten oder dritten Viertheile anhebt. Auf diese Art hat der Herr Franz Benda das Lied: **Mit Lauretten, seiner Freude**, mit dem dritten Viertheile angehoben, da doch solches ebenfalls mit dem ersten geschehen konnte. Der Herr Capellmeister Graun hingegen hat das Lied: **Endlich muß ich mich entschließen**, auf dem dritten, und deßwegen nicht auf dem ersten Viertheile angehoben, weil ihn das Metrum, in dem vor den beyden ganzen Cadenzen, der in der Mitte und der am Ende hergehenden Tacte, vermittelst wessen er nemlich den Accent veränderte, daran verhinderte. Man findet die erste der angeführten Oden in dem ersten Theile der **Oden mit Melodien**, vom Jahre 1753. und die zweyte in dem ersten Theile der **auserlesenen Oden zum Singen beym Clavier vom Herrn Capellmeister Graun.**

§. 68.

Es ist Seite 5, §. 46. **Brief** LXV. gesagt worden, daß sich einige Tonkünstler, statt **Cäsur** oder **Einschnitt**, des **Worts Tactgewicht** bedienen. Es wird hier der Ort seyn, zu zeigen, in welchem Falle diese Wörter verwechselt werden können, und in welchem Falle es nicht geschehen kann. Der Fall der Verwechselung existirt, wenn die die Cadenz formirende vorletzte Note in Thesin gebracht wird, ohne und mit Verlängerung der letzten Note, z. E.



(Man sehe den §. 62. Seite 15, 26. Brief. LXVI.)

Hier ist es einerley ob man sagt, daß das Tactgewicht verrückt, oder daß der Einschnitt nicht richtig gemacht ist. Hingegen kann man nicht von denjenigen weiblichen Cadenzen, die aus der Verlängerung einer männlichen entspringen, sagen, daß sie wider das Tactgewicht fehlten. Denn das Gewicht liegt in Thesi, obgleich der Einschnitt, d. i. die lezte Note der Cadenz, in Arsi gemacht wird, als:



(Man sehe den §. 61. Seite 15, Brief LXVI.)

§. 69.

Zum Schluße dieser Lection will ich noch etwas vom Unterschiede der Tactarten sagen.

Erstlich vom geraden Tact.

Der **gerade Tact ist viererley**, als der Vierzweytheil, Vierviertheil, Zweyzweytheil, und Zweyviertheil. Der **Vierzweytheiltact** besteht aus zween Zweyzweytheiltacten, und wird am besten mit einer großen 4 vorgezeichnet, so wie der **Zweyzweytheil** mit 2, ob man diesen leztern auch gleich mit einem durchstrichnen ₵ zu bemerken pfleget, eine Schreibart, die aus dem Zirkel der Alten ihren Ursprung nimmt. Der **Vierviertheiltact** besteht aus zween Zweyviertheilstacten; und wird entweder mit 4, oder mit einem undurchstrichnen C; der **Zweyviertheil** aber mit $\frac{2}{4}$ bezeichnet. Die erste und dritte weiße im Vierzweytheil, und das erste und dritte Viertheil im Vierviertheil sind also *virtualiter* von gleichem Wehrte, und beyde des rhytmischen Cadenzeinschnittes fähig.

§. 70.

§. 70.

Da sowohl der Zweyzweytheil als Vierviertheiltact in jedem Tactraume vier Viertheile enthält, und bey der Vorzeichnung sowohl vom Setzer als Copisten öfters gefehlet wird: wie erkennet man da, wenn die Tactart unrichtig vorgezeichnet ist, ob der Tact Zweyzweytheil oder Vierviertheil ist? Ich weiß kein anders und geschwinders Mittel, als daß man Achtung giebt, wo in dem Stücke der männliche rhytmische Einschnitt hinfällt. Dieser muß, wie schon bekannt ist, in jedem Zweyzweytheil, so wie in jedem Zweyviertheil, in Thesin und also dort auf die erste Weiße, und hier auf das erste Viertheil fallen. Findet sich selbiger nun in dem mit ₵ oder 2 vorgezeichneten Tacte auf dem dritten Viertheile: so ist solches ein Zeichen, daß das Stück im Vierviertheil, und nicht im Zweyzweytheiltacte ist.

§. 71.

In dem Zweyzweytheil müßen die Noten entweder nach der Zeit ihrer ordentlichen Geltung, oder um die Hälfte geschwinder gespielet werden. Wo das erste geschicht, da ist ein **schwerer Zweyzweytheil**, und wo das leztere geschicht, ein **leichter Zweyzweytheil** vorhanden.

§. 72.

Ins Gebiet des schweren oder ernsthaften Zweyzweytheils gehören die Chaconnen, und Ouvertüren im französischen Geschmack, und alle in ähnlichen metrischen Modulis gesetzte Tonstücke, sie heißen wie sie wollen. Zu dem leichten Zweyzweytheil gehört das Allabreve, die Gavotte, das Rigaudon, die Bourree, das Tambourin, der Marsch ꝛc. und alle auf ähnliche Art verfertigte Aufsätze in kleinem und großem Format, in was für einem Grade der Geschwindigkeit oder Langsamkeit sie auch ausgeübet werden. Verschiedene zum leichten Zweyzweytheil gehörige Stücke werden auch öfters im Zweyviertheiltact, und aus diesem per contractionem im Vierviertheiltact geschrieben.

§. 73.

In der Paßionscantate vom seeligen Herrn Capellmeister Graun, welche der **Tod Jesu** betitelt ist, findet man ein im $\frac{4}{2}$ zu Papier gebrachtes Allabreve über die Worte, **Christus hat uns ein Vorbild gelaßen.** Wenn man in der Schreibart den Tact halbiret, so wie solches bey der Tactgebung geschicht: so hat man ein Exempel vom Allabreve im Zweyzweytheiltact, in welchem sonst auch ordentlicher Weise selbiges geschrieben zu werden pfleget, indem man nur

zur

zur Ersparung der vielen Tactstriche, und aus Bequemlichkeit die Schreibart des $\frac{4}{2}$ gebraucht. Wegen der Bewegung des Allabreve kann im Vorbeygehen angemerket werden, daß man zwar in der Instrumental aber keinesweges in der Vocalmusik die Uebertreibung desselben gewissermaßen übersehen kann. In den protestantischen Kirchen pfleget von ungeschickten Cantoribus sehr oft hierwider verstoßen zu werden. Die Herren bedenken nicht, daß Singen und Spielen zweyerley ist, und daß die Geschwindigkeit nicht in eine Tollheit oder Raserey ausschlagen muß, wo keine Tollheit oder Raserey ausgedrückt werden soll. Zu diesem Ausdruck aber gehöret nicht der Allabrevestyl der Fuge.

§. 74.

Ein gutes Exempel vom Vierviertheil, und wenn derselbe halbiret wird, von einem leibhaften Zweyviertheil, hat man an dem Anfangs-Allegro des dritten Flötenduetts des Herrn Quanz, Seite 9.

§. 75.

Wie es im $\frac{6}{4}$ und $\frac{6}{8}$, ingleichen $\frac{12}{8}$ und andern vermischten geraden Tactarten, in Ansehung des Cadenzeinschnitts gehalten werden müsse, ist leichte zu beurtheilen, wenn man weiß, daß der Sechsviertheil aus dem Zweyzweytheil, der Sechsachttheil aus dem Zweyviertheil, und der Zwölfachttheil aus dem Vierviertheiltact entsteht.

Zweytens vom ungeraden Tact.

§. 76.

Der ungerade Tact ist in Ansehung der Vorzeichnung entweder Dreyzweytheil, oder Dreyviertheil oder Dreyachttheil; in Ansehung seiner innern Beschaffenheit aber viererley, als der **leichte, schwere, Couranten- und pohlnische ungerade Tact.**



LXVIII. Brief.

Achte Fortsetzung des Unterrichts vom Vocalsatze.

Berlin den 12. Julius, 1761.

§. 77.

Der **leichte ungerade Tact** wird entweder im Dreyviertheil oder Dreyachttheil geschrieben, und ist derjenige, der in Menuetten, und in Stücken von ähnlichem Metro herrschet, die Bewegung mag langsam oder geschwinde seyn.

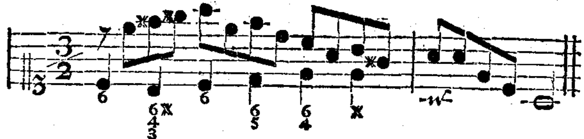
§. 78.

Der **schwere** oder **ernsthafte ungerade Tact** ist daran zu erkennen, daß ein' Tactraum einen Rhytmus von drey zusammengezogenen zweytheiligen Tacten vorzustellen scheinet. Er wird entweder im Dreyzweytheil oder Dreyviertheil geschrieben. Jn dem leichten Dreyviertheil finden insgemein nur dreyerley Arten von Noten Platz, weiße, Viertheile und Achttheile, und man zählet bloß nach Viertheilen. Jn dem schweren Dreyviertheile kommt das Sechzehntheil, ja wohl noch das Zwey und Dreyßigtheil dazu, und man zählet nach Achttheilen. Die Application auf den Dreyzweytheil ist leicht zu machen. Beyde Tactarten, den leichten und schweren Dreyviertheil, findet man öfters dergestalt untereinander gemischet, daß man nicht bestimmen kann, ob das Exempel zu der erstern oder letztern Tactart gehöret. Es ist damit wie mit dem geraden Tact beschaffen, worinnen in eben demjenigen Stücke, durch die verschiedne Einrichtung der metrischen Tonformeln und Passagen, der Zweyzweytheil und Vierviertheiltact dergestalt untereinander gemischet wird, daß, weil doch das ganze Stücke durch einerley Bewegung bleiben muß, für gewisse Passagen diese Bewegung nicht geschwinde genug, für andere aber zu geschwinde ist. Man pfleget von einem solchen Stücke zu sagen, daß es steif und hö-

ckerigt gesetzt ist, und Personen von Geschmack können solche von den stumpfen Kräften und der unordentlichen Denkungsart ihres Verfassers zeugende Aufsätze nicht anders als mit Widerwillen anhören. Damit man sich von der Eigenschaft eines ächten ungeraden Tacts im Dreyzweytheil einen Begrif machen könne, so sehe man des Herrn C. P. E. Bach Probestücke fürs Clavier, und zwar das Sonata V. Seite 13. befindliche Allegro di Molto in Es dur, welches wenn es in den Dreyviertheiltact versetzt wird, zugleich ein Exempel vom schweren Dreyviertheil ist. In eben diesen Probestücken findet man, an dem Poco allegro Sonata III. Seite 7. in A dur, ein Exempel vom leichten Dreyviertheil.

§. 79.

Man machet Couranten im schweren und leichten Dreyviertheil, im Dreyachttheil und Neunachttheil. Von allem diesen ist hier nicht die Rede, sondern von der eigentlichen Tactart der Couranten 2c. nach französischer Art, welche zwar zu dem schweren Dreyzweytheil gehöret, aber der äusserlichen Form des Metri nach an verschiedenen Oertern, sehr vieles von dem Sechsviertheil entlehnet. Der Unterscheid ist nur, daß diese Sechsviertheilpassagen im ordentlichen Dreyzweytheil gespielet werden müssen. Der seel. Herr Capellmeister Bach hat gnugsam ächte Muster von diesem eigentlichen Courantentact hinterlassen, und in den Werken des Herrn Couperin findet man ebenfalls gute Muster, wohin ich den Liebhaber verweise. Diejenigen im Dreyzweytheil gesetzten Couranten, wo die vorhin geforderte Eigenschaft nicht vorhanden ist, gehören zum eigentlichen Dreyzweytheil, aber nicht zum eigentlichen Couranten Dreyzweytheil. Uebrigens haben alle drey vorhergehende Arten des ungeraden Tacts, der leichte, schwere, und eigentliche Courantentact, einerley Regel in Ansehung des Cadenzeinschnitts, welcher allezeit in Thesin geschehen muß; aber eben so wie der gerade Tact, bey schwerer Zeitmaaße, und in Instrumentalsachen, zur Ausfüllung des übrigen Tactraums, einen Zusatz hinter sich zulässet, z. E.



Ich will hier noch bemerken, daß der zur Vorbereitung der Cadenz vorhergehende Sextquartenaccord im schweren ungeraden Tact ordentlicher weise auf

den

den dritten Tacttheil gemacht und daselbst aufgelöset wird, wie man in dem vorhergehenden Exempel siehet; im leichten ungeraden Tact aber auf den mittelsten Tacttheil gemacht, und im dritten aufgelöset wird, als:



Sowohl im schweren als leichten ungeraden Tact, kann der Sextquartenaccord wohl noch eher, aber niemahls kann er später zum Vorschein kommen. Was vom Sextquartenaccord gesagt ist, gilt ebenfalls vom Quintquartensatze. Auf eine ähnliche Art müssen in ieder leichten geraden und sehr geschwinden zweytheiligen Tactart die besagten Vorbereitungsaccorde in Thesi vorhergehen, und in Arsi aufgelöset werden. Bey langsamerer Bewegung kann auch die Arsis zergliedert, und in dem ersten Gliede desselben, der Sextquarten- oder Quintquartenaccord angeschlagen, und in dem zweyten Gliede aufgelöset werden; die Anwendung auf den leichten und schweren Vierviertheil ist leicht zu machen.

§. 80.

Der **pohlnische ungerade Tact** wird im Dreyviertheil geschrieben, und ist ein Zweig vom schweren Dreyviertheil. Der Unterscheid zwischen den beyden vorhergehenden Arten des schweren ungeraden Tacts, und der pohlnischen Tactart beruhet bloß auf dem Unterscheide des Cadenzeinschnitts, welcher dort auf dem ersten Tacttheile gemacht werden muß, allhier aber sowohl auf den ersten als zweyten Tacttheil fallen kann; und im erstern Fall seine Vorbereitung auf dem dritten Tacttheile des vorhergehenden Tacts, in dem letzterm Falle aber auf dem ersten Theile desjenigen Tacts machet, in welchen er schließet. Hievon ist schon genug vorhin gesagt worden. In der Lection von den Absätzen will ich, nach den Anmerkungen des Herrn **Kirnberger**, der sich an die zehn Jahre in den berühmtesten Capellen Pohlens aufgehalten hat, zeigen, worinnen die deutschen und eigentlichen Polonoisen sich hauptsächlich von einander unterscheiden.

§. 81.

Was übrigens allhier, in Ansehung der Cadenzeinschnitte vom $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ ist gesaget worden, das gilt alles mit gehöriger Anwendung von den daher entstehenden vermischten ungeraden Tactarten, z. E. vom Neunachttheil.

Achte Lection.

Von der halben Cadenz.

§. 82.

Eine **halbe Cadenz** ist solche Tonführung, womit zwar ein Theil des Stückes von dem andern unterschieden, aber kein Stück gänzlich geendigt werden kann, ausser mit einer gewissen Bedingung. Diese Bedingung ist, daß sie zum Ende eines solchen Stückes gesetzt werden muß, worauf noch ein anders plözlich folget, und daß sie also nur zum Uebergange von einem Stücke zum andern dienet. Nur im Choralgesang finden annoch heutiges Tages einige Sorten von Halbcadenzen, ohne diese Bedingung, Statt.

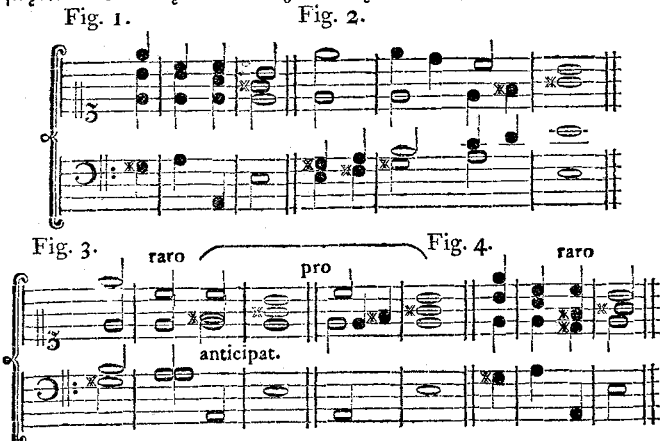
§. 83.

Der Einschnitt der cadenzirenden Stimmen muß, wie bey den legalen ganzen Cadenzen, männlich seyn, und in Thesin fallen. Die Verzögerung der lezten Note durch einen melodischen Vorschlag hebt den Fall des Einschnitts so wenig bey den halben als ganzen Cadenzen auf. So wie die lezte Note der Baßstimme bey der ganzen Cadenz die Hauptseyte einer Tonart ist: so ist selbige bey der halben Cadenz die **Dominante** oder **Quinte** einer Hauptseyte. Die vorlezte Note der Grundstimme ist entweder die **Hauptseyte** des Tons, worauf sich die Modulation bezieht; oder die **Quarte**, weche sowohl **übermäßig** als **vollkommen** seyn kann; oder die **Sexte**. Hierdurch entstehen dreyerley Arten von halben Cadenzen. Zur vorbereitenden Antepenultima können, nach Beschaffenheit der Umstände, verschiedene Intervalle dienen. Wir wollen von jeder Art der halben Cadenz besonders handeln.

§. 84.

Die erste Art der halben Cadenz besteht in Ansehung der Grundstimme darinnen, daß die **Hauptseyte** vor der schließenden Dominante **vorhergeht**. Sie findet sowohl in der Dur- als Moltonart Statt, und die Harmonie

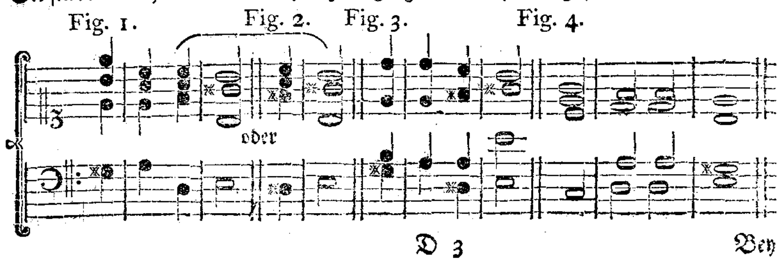
dazu kann verschieden seyn, wie man aus folgender Vorstellung in der Moltonart A siehet. Wer die halbe Cadenzen dur haben will, der verwandle sie darein.



In jedem Gesang muß ordentlicherweise, und im einfachen Gesange beständig, entweder die Quinte oder Terz, auf dem Einschnitte in der Oberstimme seyn. Nur in vollstimmigen Sachen, doch nur vornehmlich in contrapunctischen, kann auch, nach Beschaffenheit der Umstände, in einigen Halbcadenzen die Octave in der höchsten Stimme Platz haben.

§. 85.

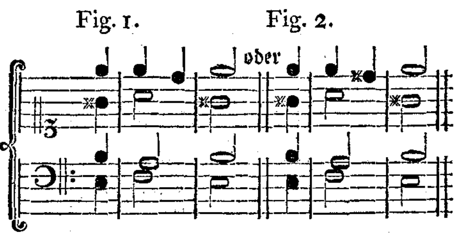
Die zweyte Art der halben Cadenz besteht in Ansehung der Grundstimme darinnen, daß die **Quarte** vor der schließenden Dominante **vorher geht**. Sie findet in beyden Tonarten Platz. Folgende Vorstellung ist in dem weichen A.



Bey den drey erstern Formeln muß auf dem Einschnitt entweder die Quinte oder, obwohl seltner, die Terz in der höchsten Stimme seyn. Wann die vorlezte Harmonie so wie bey Fig. 4. beschaffen ist, so ist es einerley, ob die Quinte, Terz oder Octave in der Oberstimme ist. Sonst ist zu merken, daß sich die zweyte und dritte Figur von dieser zweyten Art von Halbcadenzen, gegen Fig. 4. von der ersten Art wie umgekehrte und Grundaccorde, in Absicht auf die vorlezte Harmonie, gegen einander verhalten.

§. 86.

Die **dritte Art der halben Cadenz** besteht darinnen, in Ansehung der Grundstimme, daß die **Sexte** vor der schließenden Dominante vorhergeht, als:



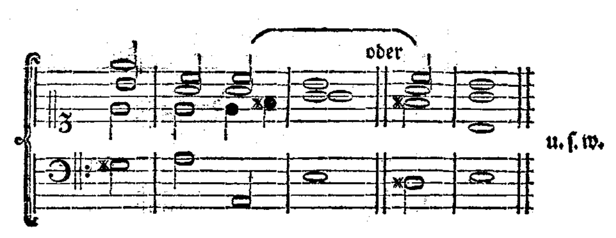
Diese Halbcadenz findet nur in der weichen Tonart allein Statt. Die erste bey Fig. 1. ist eine Zierde der Kirchenmusik im contrapunctischen und freyen Styl. Die zweyte bey Fig. 2. die sich durch die übermäßige Sexte im vorletzten Accord gnugsam characterisiret, wird sowohl in der Kirche, als in der Oper und der Kammer gebraucht. Beyde müssen öfters anstatt einer ganzen Cadenz, zum Schlusse eines Paragraph, in der Mitte eines Stückes dienen. In der bey der ersten Figur kann sowohl die Quinte und Terz als Octave, auf dem Einschnitt, mit gehöriger Anordnung der Stimmen, die höchste Stelle im Gesange einnehmen. In der bey der zweyten Figur stehet, nach Beschaffenheit der Umstände, lieber entweder die Terz oder Quinte oben. Der Gebrauch aller dieser Halbcadenzen wird in der Lehre von der musikalischen Interpunction gezeiget werden.

§. 87.

Die Organisten bedienen sich öfters, bey Abspielung eines Chorals, einer folgenden Harmonie wegen, gewisser Arten von Halbcadenzen in der Molton-

art,

art, die zwar, in Ansehung des vorletzten Accords, der Halbcadenz von der ersten und zweyten Art ähnlich, in Absicht auf den letzten Accord aber davon unterschieden sind, indem der weiche Dreyklang anstatt des harten, genommen wird, z. E.



Die Baßnote e kann hier ohne Zweifel keine Dominante seyn, weil die Dominante sowohl auf der letzten Note der halben, als auf der vorletzten der ganzen Cadenz, nach den regelmäßigen Grundsätzen der Musik, die große Terz zur Harmonie erfordert. Das e ist also eine Hauptseyte, und die halbe Cadenz ist also nicht in A mol, sondern in E mol. Denn character posterior tollit priorem.

§. 88.

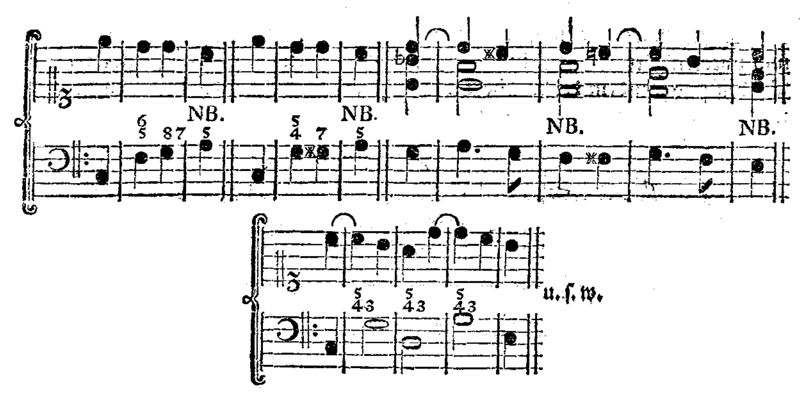
Was übrigens in der vorhergehenden Lection, von der Ausfüllung des Tactraums einer ganzen Cadenz, von der Wiederhohlung der Einschnittsnote, u. s. w. ist gesaget worden, das gilt alles mit gehöriger Anwendung von der Halbcadenz.

Neunte Lection.

Von unterbrochnen oder ausfliehenden Cadenzen.

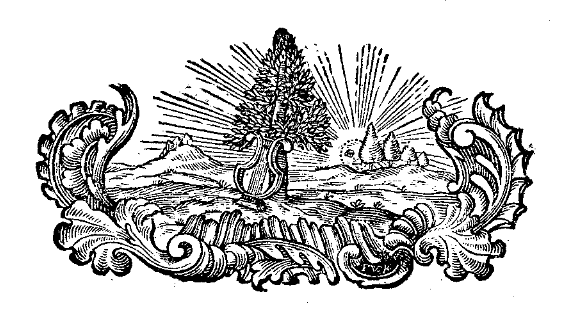
§. 89.

Wenn zu einer Cadenz alle Anstalt gemachet, und entweder in ultima oder penultima, die Progreßion im Baße oder in der Oberstimme verändert wird: so entsteht eine **unterbrochne oder ausfliehende Cadenz.** Eine solche Cadenz gilt nichts mehr als ein bloßer Absatz, z. E.





Auch verwechselte Cadenzen werden unterbrochen, als:



Kritische Briefe über die Tonkunst.

LXIX. Brief.

Zehnte Fortsetzung des Unterrichts vom Vocalsatze.

Berlin den 18. Julius, 1761.

Zehnte Lection.

Von den Absätzen und Einschnitten.

§. 90.

Durch **Absätze** versteht man jede Tonführung, die einen kleinen Ruhepunct bemerket, und die weder eine ganze noch halbe Cadenz ist, sie mag sonsten einen jambischen oder trochäischen Einschnitt haben. (Ein jambischer oder männlicher, und gegentheils ein trochäischer oder weiblicher Einschnitt ist einerley). Alle Absätze werden überhaupt in **rhytmische (Sectional-** oder **periodische) Absätze**, und in **schwebende** unterschieden.

Rhytmische Absätze sind, die als Absätze nichts weiter erwarten laßen, und am Ende einer Sectionalzeile ihren Platz haben. Wenn man von einem Absatze überhaupt redet: so verstehet man allezeit einen rhytmischen Absatz.

Schwebende Absätze sind, die noch mehr erwarten laßen, und insgemein mitten in einer Sectionalzeile angebracht werden, oder zwo Sectionalzeilen zusammenhängen.

Eine **Sectionalzeile** ist eine Anzahl von Noten, die bequem in einem Othem kann gesungen werden. Keine Sectionalzeile kann unter einem Tacte enthalten, aber nicht leicht über vier ausgedehnet werden. Man sehe folgende Exempel:

Ex. 1.



Ex. 2.



Die ganze Zeile: **Ach höre doch, geliebter Vater**, macht eine Sectionalzeile, in welcher der Absatz über **doch** schwebend, der über **Vater** aber rhytmisch ist. Beym Ex. 2. ist ein schwebender Absatz über **Glauben**, und der über **Ruhe** ist rhytmisch.

§. 91.

Oefters werden die schwebenden Absätze mit einer Pause begleitet. Wenn man den Anfang des Ex. 2. auf folgende Art zu Papiere bringet, so hat man ein Exempel:



Pausen von dieser Art heißen **rhetorische** oder **schwebende Pausen**, wie schon oben gesagt ist. Doch muß man nicht glauben, daß die rhetorischen Pausen nur just bey schwebenden Absätzen Statt finden. Ihr Platz ist mitten in einer Sectionalzeile überall, wo man der Declamation im Reden aufs strengste folget, z. E.

Ex 3.



Ex. 4



Hier ist beym Ex. 3. kein schwebender Absatz als auf **bin**, und beym Ex. 4. auf **Bruder.** Gleichwohl sind alle Tacte mit rhetorischen Pausen angefüllet.

§. 92.

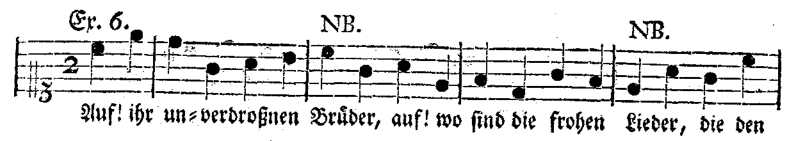
Jeder Absatz ist, in Absicht auf die Harmonie der lezten Note, entweder **dißonirend** oder **consonirend**, da hingegen die ganzen und halben Cadenzen auf der ultima consoniren müssen. Denn die Verzögerung der schließenden Hauptnote durch einen dißonirenden Vorhalt hebt das Wesen der Cadenzen nicht auf. Exempel von consonirenden Absätzen sind alle bisher gegebene. Das folgende fünfte enthält dißonirende Absätze:



Hieher gehören alle **Fermaten**, die gegen eine dißonirende Harmonie angebracht werden. Alle dißonirende Absätze übrigens, und wenn sie auch am Ende einer Sectionalzeile vorkommen, sind nichts anders als schwebende Absätze. In der recitativischen Schreibart kommen dergleichen dißonirende Absätze alle Augenblicke vor. Daß selbige übrigens nur respective dißonirend sind, d. i. in soweit dem Gesange eine dißonirende Harmonie entgegen gesetzt wird, ist eine Sache, die jeder Harmonieverständiger ohne weitere Erklärung einsieht.

§. 93.

Die Absätze können sowohl **springend** als **gehend, d. i. stuffenweise,** und sowohl **auf**- als **abwärts** gemacht werden. Der Gebrauch dieser verschiedenen Arten von Absätzen gehört in die Lehre von der Interpunction und der Declamation. Hier wird nur ihre Mechanik und äußerliche Beschaffenheit gezeiget. Man sehe folgende Exempel:





Auf **Brüder** bemerkt man einen abwärts, und auf **Lieder** einen aufwärts springenden Absatz. Beym Ex. 7. findet man einen aufwärts gehenden Absatz, und beym Ex. 1. hat man auf **Vater** einen auf diese Art abwärtsgehenden gesehen.

§. 94.

Alle Absätze werden entweder aus eben derselben Harmonie, oder aus zwo verschiednen gebildet. Die von der lezten Art entspringen insgemein, obwohl auf verschiedne Art, von der ganzen und halben Cadenz, z. E.

1) wenn man die Tactordnung der zur Cadenz gehörigen beyden lezten Noten verändert. Man sehe zurück, was in der Lection von der ganzen Cadenz, Seite 17. Brief LXVII. zum §. 62. ist gelehret worden.

2) wenn man die characteristischen Noten einer Cadenz verwechselt. Man lese die angeführte Lection §. 58. Seite 12. zu Nummer 8. 9. 10. 11. Brief LXVI. zurück.

3) Wenn man eine Cadenz unterbricht. Man sehe den Artikel von den unterbrochnen Cadenzen zurücke.

4) Wenn man die Veränderung der Tactstellung, die Verwechselung der characteristischen Töne, und die Unterbrechung einer Cadenz, vermischt gebraucht, u. s. w.

Uebrigens geben alle trochäische oder weibliche Ausgänge, sie entstehen auf was für eine Art sie wollen, einen Absatz, gewisse im Artikel von der ganzen Cadenz verzeichnete Fälle, an ihrem Orte, ausgenommen.

§. 95.

Wenn bey einer Cadenz nur **die langen Zeiten** eines Tacts, welche durch den Nahmen der **Tacttheile** angedeutet werden, und in welchem Verstande der Zweyviertheiltact aus zween Tacttheilen, und der Dreyviertheiltact

aus

aus dreyen besteht, in Betracht kommen: so muß man bey den **rhytmischen Absätzen** nicht allein diese Eintheilung des Tacts in die langen, sondern auch die in den **weniger langen**, nach welchen jeder Tacttheil wiederum in **Tactglieder** unterschieden wird, vor Augen haben. Hier ist zu merken,

1) daß im **zweytheiligen Tact**, z. E. im Zweyviertheil, der Einschnitt des **männlichen Absatzes** allezeit auf das erste Viertheil, und nicht auf das zweyte fallen muß, die vorhergehende kurze Sylbe des Absatzes mag ein Viertheil, oder Achttheil ꝛc. seyn. Wider diese Regel wird von vielen, bey der Zusammenziehung zweer Tonfüße in einen einzigen Tact, gröblich verstoßen. Man halte folgende Exempel gegen einander:



2) daß in der vorhergehenden Tactart der **weibliche Absatz** entweder vom ersten zum zweyten Viertheil; oder vom ersten zum zweyten Achttheil gemacht werden muß. Die Wahl unter diesen beyden Arten hänget von verschiednen Dingen ab, als von der Beschaffenheit und Bewegung des Zweyviertheiltacts, von der Anlage des Metri, von der Harmonie, u. s. w. Keinesweges aber darf der Absatz vom dritten zum vierten Achttheil gemacht werden. Also ist



Anmerkung.

Gewisse Arten von Tonführungen können auf verschiedne Art geschrieben, und, entweder mit einer oder zwo Sylben ausgesprochen, sowohl einen männlichen als weiblichen Absatz abgeben, als:



3) daß im **leichten dreytheiligen Tact**, z. E. im Dreyviertheil, der Einschnitt des **männlichen Absatzes** allezeit aufs erste Viertheil fallen muß, z. E.



4) daß in der vorhergehenden Tactart, der Einschnitt des **weiblichen Absatzes** entweder ins zweyte oder dritte Viertheil, fallen muß, z. E.



5) daß es im **schweren ungeraden Tact**, z. E. im schweren Dreyviertheil, in Ansehung des männlichen Absatzes einerley Bewandtniß mit dem leichten $\frac{3}{4}$ hat; und daß der weibliche entweder vom ersten zum zweyten Viertheil, wie dort, oder, vermittelst einer Zergliederung des ersten Tacttheiles, vom ersten zum zweyten Achttheil, gemacht wird, z. E. in dem lezteren Falle:



Anmer=

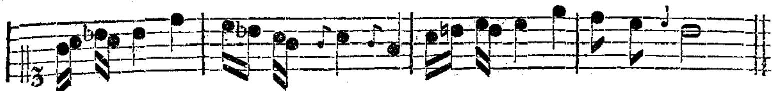
Anmerkung.

Wenn der weibliche Absatz vom ersten zum zweyten Viertheil gemacht wird, so wird das lezte Viertheil öfters durch einen Vorschlag verzögert, als:



6) daß in dem **im Niederschlage** anfangenden **pohlnischen Dreyviertheil**, der weibliche Absatz vom zweyten zum dritten Viertheil; in dem im **Aufschlage** anfangenden aber vom ersten zum zweyten gemacht wird. In der erstern Art dieses pohlnischen Dreyviertheils wird der männliche Absatz entweder ins zweyte oder dritte Viertheil; in der zweyten aber ins erste oder zweyte gebracht.

Aus der Mitte einer Singpolonoise.



Der weibliche Absatz auf **Ohre** geschicht von dem zweyten zum dritten Viertheile, und vom männlichen geschicht er ins zweyte Viertheil, ob der Fall desselben gleich durch den Vorschlag aufgehalten wird. Wenn man dieses Exempel in den Aufschlag schreibet, als:

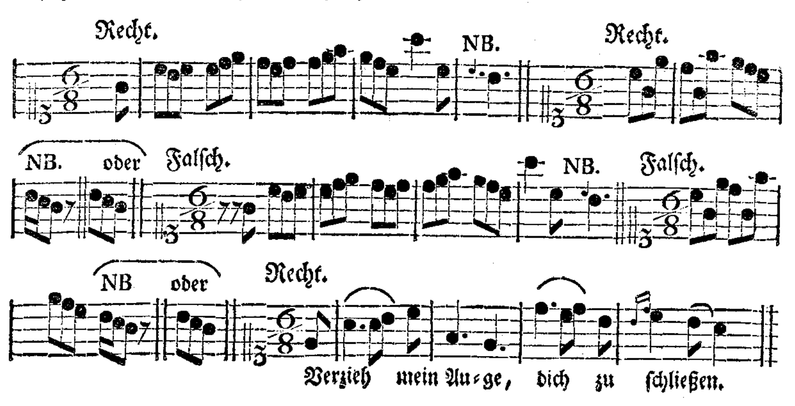


so hat man ein Exempel, wo der weibliche Absatz vom ersten zum zweyten Viertheile, und der männliche ins erste Viertheil geschicht. Ein Exempel, wo beym Niederschlage der männliche Absatz ins dritte Viertheil und beym Aufschlage ins zweyte geschicht, ist folgendes:

§. 96.

§. 96.

Die Application auf den Zweyzweytheil, ingleichen den Vierviertheil, ferner auf den Dreyzweytheil und Dreyachttheil, ist leicht zu machen. Wie es sich ferner mit dem Zweyviertheil verhält: so verhält es sich mit dem Sechsachttheil, und der Zwölfachttheil folget der Natur des Vierviertheils. Mit dem Neunachttheil verhält es sich, wie mit dem Dreyviertheil. Ich will vom **Sechsachttheiltact** ein paar Exempel beybringen, die man aus der Lehre der Absätze vom Zweyviertheil von selbst wird erklären können.





Kritische Briefe über die Tonkunst.

LXX. Brief.

Eilfte Fortsetzung des Unterrichts vom Vocalsatze.

Berlin den 25. Julius, 1761.

Auch von berühmten Componisten wird in keinem rhytmischen Puncte öfters mehr gefehlet, als im Sechsachttheiltact, da insgemein ein zusammengezogner Dreyachttheil für Sechsachttheil ausgegeben, und durch Veranlaßung gewisser metrischen Wendungen, oder durch Veränderung des Zahlmaaßes, aus einer natürlichen Folge der rhytmische Einschnitt, sowohl bey männlichen als weiblichen Absätzen, und sowohl in Absätzen als Cadenzen, falsch gesetzt wird. Mit dem Sechsviertheiltact in Absicht auf den Dreyviertheil verhält es sich in diesem Puncte eben so.

§. 97.

Wenn man in der Musik von einem männlichen oder weiblichen Absatze redet, so versteht man solches allezeit musikalisch. Denn es geschicht alle Augenblicke, daß eben derselbe Absatz, der musikalisch männlich ist, **poetisch** weiblich ist; und auch zuweilen, daß der poetische männliche Ausgang, musikalisch betrachtet, weiblich ist, z. E.



Hier ist der Ausgang in der Poesie weiblich, und in der Musik männlich. Ingleichen



Hier ist der Ausgang in der Musik weiblich, und in der Poesie männlich. Eben dieses geschicht auch in der ungeraden Tactart, und in den Cadenzen wird ebenfalls alle Augenblicke ein poetisch weiblicher Ausgang in einen musikalisch männlichen verwandelt.

§. 98.

Alle trochäische musikalische Absätze können durch Veranlaßung des Metri im Text, mit weniger Mühe in **dactylische Absätze** verwandelt werden, z. E.



(Aus dem Texte: Heroa te supremus hostis Expertus imperterritum &c. in der graunischen Cantate auf das Ableben Friedrich Wilhelms.

Wegen des Verses, **du bist viel gnädiger, als es der Mensch erkennt**, wird zwar in der Poesie das Wort **gnädiger** nicht als ein Dactylus, sondern als ein Amphimacer gebraucht. Es ist aber in der Mitte dieses Verses ein Einschnitt vorhanden, nemlich auf der sechsten Sylbe, auf **ger** in **gnädiger**; und dieses ist die Ursache des musikalischen Absatzes, den der Componist, ohne von der Folge daran verhindert zu werden, weil die Tactart ungerade ist, dactylisch, und nicht männlich im eigentlichen Verstande machen konnte.

§. 99.

In Ansehung der rhytmischen Absätze ist annoch überhaupt zu merken:

1) daß, ausgenommen bey einer unmittelbaren Versetzung einer Modulation, nicht zween Absätze von einer Art der Melodie auf einander folgen müssen. Das heißt, daß bald die Terz, bald die Quinte, Octave oder Sexte in der Oberstimme seyn muß.

2) daß die weiblichen und männlichen Absätze so viel als möglich, einander abwechseln müssen.

3) daß, auch in eben demselben Tone, die Harmonie zu den Absätzen, so viel als möglich abgewechselt werden muß.

Diese drey Regeln fließen aus der allgemeinen Regel von der Veränderung der Musik.

4) daß der dißonirende Absatz nur da Platz hat, wo der Verstand eines logischen Satzes nicht völlig geendigt ist. Dieses fließet aus der Natur der Dißonanzen.

5) daß ein rhytmischer Absatz von einer Fermate begleitet werden kann.

§. 100.

Ich habe mich oben anheischig gemacht, den Unterscheid der eigentlichen und deutschen Polonoise, nach den Anmerkungen des Herrn **Kirnberger**, kennbar zu machen. Dieser Unterscheid beruhet theils auf dem Metro an sich, theils auf die Art der Absätze und Cadenzen.

Die **eigentliche Polonoise**, in dem heutigen in Pohlen herrschenden guten Geschmack, verträget nicht das Metrum der Achttheilsnote mit den darauf folgenden zwey Sechzehntheilen auf folgende und ähnliche Art, als:



Solches Metrum gehört für die deutsche Polonoise. Die **eigentliche** hat gerne Rückungen zwischen dem ersten und zweyten, oder dem zweyten und dritten Viertheil, z. E.



Das vorhergehende Metrum ist in der deutschen Polonoise nicht bekannt. Die eigentliche verträget so gut eine Folge von Achttheilen, als von Sechzehntheilen, z. E.



Oder mit veränderter Manier.



Auch Paßagen auf folgende Art können, doch nur zuweilen, darinnen Plaz haben:



In keiner eigentlichen Polonoise dürfen sich folgende Arten von Absätzen und Cadenzen hören laßen.



Alles dieses überläßet sie der deutschen Polonoise, und auch die leztere macht, wie jedes musikalisches Stück, schlechte Figur mit dem auf die Hauptnote herabgehenden Vorschlag. Das Final wird auf diese und ähnliche Art in der rechten Polonoise gemacht.



Der Absaz wird auf folgende und ähnliche Art ausgefüllet:



Der

Der folgende Absatz mit der Terz ist gut:



Endlich ist zu merken, daß die Pohlen gerne alle beyde Clauseln ihrer Tänze in der Haupttonart schließen, ohne die erste nach Menuettenart in die Quinte gehen zu laßen. Triomäßig, und noch dazu etwann piano spielen zu laßen, ist gar nicht pohlnisch. In acht und vierzig Secunden, oder in einer Minute weniger zwölf Secunden, muß ein pohlnischer Tanz von sechzehn Tacten völlig zu Ende seyn. Es gehen also zwey Viertheile auf eine Secunde, oder zween Tacte auf drey Secunden. Eine Polonoise von zwanzig Tacten, ordentlich wiederhohlt, trägt vollkommen eine Minute aus. Selten wird ein Pohle die Bewegung langsamer verlangen, er müßte denn Alters wegen darzu genöthigt werden.

In dem **musikalischen Allerley** wird man verschiedene ächte Muster der pohlnischen Setzart von eben derjenigen Feder finden, von welcher diese Anmerkungen sind.

§. 101.

So wie die Deutschen ihre **Murky**, und die Franzosen ihre **Musette** haben: so haben die Pohlen ihre **Masure**, eine Art von Tanzcomposition, die da, wo es sich thun läßet, insgemein mit liegendem Baße, oder brechenden Octaven im Baße begleitet wird. Man pfleget zuweilen vor den beyden lezten Tacten einer eigentlichen Polonoise dergleichen Masurenpaßagen vorhergehen zu laßen. Exempel vom Geschmack der Masuren sind folgende:

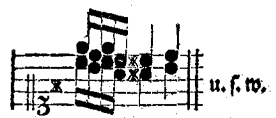


§. 102.

Ein pohlnischer Bauerntanz sieht folgendergestalt aus:



Dieser pohlnische Bauerntanz ist, wie mich der Herr Kirnberger auf das Zeugniß der Pohlen versichert, einer der alleraltesten Tänze bey ihnen, und schon lange vorher bekannt gewesen, ehe bey uns die saubern Vorschläge extra scalam,



bekannt geworden sind. Vermuthlich haben diese Vorschläge daher ihren Ursprung genommen, und sie sind in der That ihres Ursprungs nicht unwürdig.

Sechste Fortsetzung.

Von dem Verzeichniße deutscher Odensammlungen mit Melodien.

XXXV.

Der Lieder zum unschuldigen Zeitvertreib erste Fortsetzung. Lübeck. 1754. Diese Sammlung enthält dreyßig Stücke, so wie diejenige, von der sie eine Fortsetzung ist, und von welcher man im XXXIten Briefe Nachricht findet. Der Herr Verfaßer, Adolph Carl Kunzen, schreibt

schreibt in der ziemlich langen Vorrede dazu folgendermaßen von sich, in Absicht auf die Composition dieser Oden: „Ob ich zu Setzung dieser Oden viel oder „wenig Zeit und Mühe verwendet habe, ist vermuthlich den Musikliebhabern „sehr gleichgültig; gnug wenn sie da und gut sind. Mein Gebrauch übrigens „ist bekanntermaßen nicht, bey meinem Setzen lange Zeit zu zaudern, die Feder nachsinnend zu zerbeißen, Melodien ängstlich schwitzend zu suchen, reitzende „Stellen und ausgesuchte Sätze andern braven Setzkünstlern vorsetzlich zu rauben, das gestohlne übel an einander zu hängen, und mir, wegen übel erlernter Grundsätze zweifelhaft, und endlich dennoch unrecht schreibend, hinter „die Ohren zu kratzen. Nein! ich betrachte in der Kürze das herrschende des „Affects, den Schwung der Gedanken, das rührende jedes Ausdrucks, das „bemerkenswürdigste eines jeden Worts; alsdenn schreite ich zur Arbeit, und

— — **Folge deiner holden Spur**

Mehr als der Kunst, o reitzende Natur!

In sehr vielen Oden wäre es indessen gut gewesen, wenn erstlich der Herr Verfaßer den Regeln der Tonkunst, in Absicht auf verschiedne Puncte, mit mehrer Genauigkeit gefolget wäre, und hernach in Ansehung der Melodie nicht zuviel, mehr als es sich für die Odenschreibart schicket, gekünstelt, und nicht jeden ersten Einfall für die reitzende Natur gehalten hätte. Wegen der guten Sachen in der Sammlung, laßen wir den Beweis davon weg.

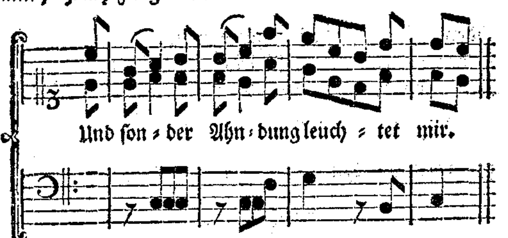
XXXVI.

Scherzhafte Lieder mit Melodien von Christian Ernst Rosenbaum. Altona und Lübeck, bey David Iversen. 1760.
Auch nicht ein einziges gutes Stück findet sich in dieser, der Breitkopfischen Noten unwürdigen, Sammlung von zwanzig Stücken. Wenn der Herr Verfaßer, der in der kurzen wohlgeschriebnen Vorrede zu seinen Oden viel Witz blicken läßet, sich erst mit den Regeln der Musik überhaupt, und hernach der Singcomposition besonders wird bekannt gemacht haben, und alsdenn sich einmahl einfallen läßt, Oden zu componiren: so kann er den Ausspruch der Kritik darüber fordern. Von der Singart des Herrn Rosenbaum mag folgender Anfang einer Ode zur Probe dienen:

Ach



In dem Baße zu dieser wendisch-lombardischen Melodie steckt auch noch viele Delicatesse. Ich habe ihn aber weggelaßen, um folgendem Exempel, aus welchem **jedermann** die Stärke des Herrn Verfaßers in der Harmonie noch sichtbarer erkennen **kann**, Platz zu geben.



Fast in allen Stücken findet man ähnliche Vorschläge, wie in dem vorhergehenden Exempel auf **mir**, Vorschläge, die mir nicht **den Ton der guten Gesellschaft** zu haben scheinen.

In dem vorigen Stücke, Seite 38, in den beyden ersten Exempeln, beliebe man das erste mit **weiblich**, und das zweyte mit männlich zu überschreiben.

LXXI. Brief.

Berlin den 1. August, 1761.

Siebente Fortsetzung

des Verzeichnisses deutscher Odensammlungen mit Melodien.

XXXVII.

Auserlesene Oden zum Singen beym Clavier, vom Herrn Capellmeister Graun. Erste Sammlung. Berlin, bey Arnold Wever 1761.

Der Vorbericht des Herausgebers von diesen vortreflichen Oden, die alle so viele Meisterstücke in ihrer Art sind, hat zu einigen Streitigkeiten Gelegenheit gegeben, worüber wir dem Publico das Urtheil überlaßen. Wir begnügen uns die Titel der Streitschriften anzuzeigen.

1) Nachdruck des Vorberichts zu der ersten Sammlung auserlesener Oden zum Singen beym Clavier, von der Composition des Herrn Capellmeister Grauns, welche zu Berlin bey Arnold Wevern 1761. herausgekommen sind; mit einigen Anmerkungen erläutert. 1761. Ein Bogen in 4t.

2) **Schreiben an die Herren Tonkünstler in Berlin, über die dem Vorberichte der ersten Graunischen Odensammlung von einem Ungenannten entgegen gesetzte Anmerkungen.** Niemand hat länger Friede als sein Nachbar will. **Ein Sprichwort.** Berlin zu finden bey Arnold Wever 1761. Drittehalb Bogen in 4t. Der Verfasser dieses Schreibens nennet sich am Ende, und ist der itzo nach Stendal in der Altemark als Musicdirector und Cantor beruffene Herr **Johann Friedrich Wenkel**, ein Mann von dessen geschickten Feder die Welt mit der Zeit andre Ausarbeitungen erwarten kann.

3) **Schreiben an den Herrn Johann Friedrich Wilhelm Wenkel, über den Character des Herausgebers eines Nachdrucks des Vorberichts einer Odensammlung.** Virtutis expers, verbis jactans gloriam, ignaros fallit, notis est derisui. *Phaedrus.* Berlin, 1761. Ein Bogen in 4t.

Es wird in diesen Blättern unter andern über die Bedeutung des Worts **Sangmeister** gestritten. Uns deucht, daß man selbiges nicht allein **logisch**, sondern auch **grammatisch** untersuchen müsse. In der grammatischen Bedeutung will das Wort **Sangmeister**, so viel als ein **Meister des Gesanges** sagen; und in derselben ist wohl nichts gewisser, als daß einer ein **Sangmeister** seyn kann, ohne ein **Meister** des **Gesanges** zu seyn. Ein Meister des Gesanges aber, so wie es der göttliche **Graun** war, ist allezeit zugleich ein Sangmeister ꝛc.

XXXVIII.

Oden mit Melodien. Erster Theil. Berlin, gedruckt und zu finden bey Friedr. Wilh. Birnstiel, Königl. privil. Buchdrucker. 1761. Diese Sammlung von 22. Oden empfiehlet sich nicht allein durch verschiedene sehr wohlgerathne Stücke, sondern zugleich durch einen denselben von einem gelehrten Tonkünstler vorgesetzten Discurs über die Beschaffenheit der Composition einer Ode. Sie ist ungefähr vierzehn Tage später, als die unter der vorigen Nummer angekündigte **Graunische** Odensammlung, fertig geworden. An diesem Umstande ist ohne Zweifel dem Publico nicht viel gelegen. Ich habe aber doch meine Ursache, ihn nicht unberührt vorbey zu laßen, welches man mir gütigst vergeben wird.

XXXIX.

Musikalische Gemüthsbelustigungen, verfertiget von Georg Gottfried Petri, Musikdirector zu Guben. Pförten, gedruckt und im Verlag von Erdmann Christoph Beneke. 1761.

Diese Gemüthsbelustigungen sollen, wie der Herr Verfaßer meldet, fortgesetzet werden, und allerhand vermischte leichte und schwere Sachen, sowohl zum Singen als zum Spielen enthalten. Die Singstücke sollen sowohl Arien als Oden seyn. Die leztere Art von Stücken ist die Ursache, warum wir dieses Werk allhier anzeigen, jedoch nicht um es dem Publico anzupreisen, sondern um es davor zu warnen. Es ist wahr, daß die Oden etwas besser sind, als die Rosenbaumischen oder Bodenschen. Aber darum sind sie noch nicht gut, so lange das Fehlerhafte das Gute überwiegt. Die größern Aufsätze sind noch elender als die Oden. Das unter Nummer V. befindliche Violinsolo, worinnen sofort im dritten und vierten Tact der Baß unrichtig, und in der Folge alle Augenblicke die Bezifferung des Baßes falsch ist, besteht aus nichts als zusammengestoppelten Förmelchen, woraus drey und mehrere Solos gebildet werden könnten. Kein Hauptthema, kein richtiger modulatorischer Verhalt —; man weiß nicht, was der Verfaßer haben will. Das Stück könnte characterisirt und *la Confusion* betitelt werden. Als die neuen Breitkopfischen Noten bekannt wurden, so prophezeite der berühmte Herr Verfaßer des **Hamburgischen Correspondenten**, daß die Welt nunmehro mit Noten würde überschwemmet werden. Seine Prophezeyung ist richtig eingetroffen. Schade nur, daß gegen ein gutes Werk allezeit zwanzig liederliche Auswürfe des Parnaßes zum Vorschein kommen. Gewisse Musikhändler, und die elendesten Anfänger der Tonkunst, scheinen unter sich eins geworden seyn, alles mögliche anzuwenden, um die Regeln der guten Musik vom Erdboden zu vertilgen. Insbesondre scheint dem Claviere der Einbruch der Barbarey bevorzustehen. Harmonie, und Bindung sind den meisten Componisten unserer Zeit, (die Musen verzeihen mir diesen Ausdruck!) schon ganz unbekannte Dinge. Wird nun die Melodie von Tage zu Tage mehr verhunzet, und alle rhytmische und modulatorische Ordnung zugleich aufgehoben: was wird man da nicht für trefliche Sachen zu erwarten haben! Das seltsamste bey der Sache ist, daß die Schöpfer solcher ungestalten Geburten die ärgsten Schnitzer mit dem Nahmen **neuer Geschmack**, oder um artiger zu reden, mit dem **Gusto** zu beschönigen verlangen. Können denn Männerchen, die noch nicht einmahl die Regeln der Musik wissen, vom Ge-

schmack reden? Der Geschmack, wenn er nichts tauget, kann nur von großen Meistern umgeformet werden. Ist der Geschmack aber gut, so hat er ohne Zweifel keiner Verbeßerung nöthig. Ueberhaupt gereicht es, mit Erlaubniß gesprochen, der Tonkunst eben zu keiner Ehre, daß man alle Tage am Geschmack zu künsteln suchet. Ich rede itzo zu wahrhaftig großen Meistern, und nicht zu Anfängern. Ist diese Modesucht nicht fähig, Gelehrte und andre Künstler auf den Wahn zu bringen, daß in der Musik alles ungewiß und unbestimmt ist —? Nicht derjenige, der eine bizarre neue Mode erfindet, sondern der in dem auf gute Regeln gegründten wahren Geschmack gut schreibet, verdienet meiner Meinung nach den Lorbeer. Noch zur Zeit werden die Gemählde eines Raphael, Paul Veronese, und anderer mit vieler Bemühung aufgesuchet, und die Cabinetter der Liebhaber damit gezieret. In welchem Concerte hingegen höret man heutiges Tages ein Stück vom Corelli, Albinoni, oder andern? Ja es giebt Tonkünstler zu itziger Zeit, die ihre eigene vor drey oder vier Jahren mit aller möglichen Kunst verfertigte, und mit allem möglichen Beyfall aufgenommene Stücke verachten. Wenn es diese Herren nun über vier Jahre mit ihren itzigen Werken eben so machen, welche Zeit soll man alsdenn für die Epoche ihres wahren und guten Geschmacks ansehen?

Neuigkeiten.

1) **Musikalisches Wochenblatt. Erstes Stück. Berlin den 25. Julius. 1761.** Man wird Ursache haben, von diesem Wochenblatte alles gutes zu sagen, wenn die Herren Verfaßer die darinnen angemeldten Materien werden ausgeführet haben.

2) **Gedanken eines Thüringischen Tonkünstlers über die Streitigkeiten, welche der Herr — Sorge wider den Herrn — Marpurg erreget hat, in einem Sendschreiben an einen guten Freund in B. kürzlich entworfen.**

An die Verfaßer der kritischen Briefe.

Meine Herren,

Wir nehmen uns die Freiheit, Ihnen über den **Vorbericht** zu den **Oden mit Melodien** (*) in welchem die **Beschaffenheit der Composition einer Ode** untersucht wird, einige Anmerkungen vor Augen zu legen, mit Bitte, solche gelegentlich in ihren Briefen einzurücken, woferne Sie solche nicht gänzlich unerheblich halten. Wüßten wir von was für einer geschickten Feder sich der besagte Vorbericht herschriebe, (denn zur Zeit wissen wir nur annoch, von wem er nicht ist; nicht aber, von wem er ist,) so würden wir uns an den Herrn Verfaßer selbst gewendet, und ihm unsre Zweifel über einige Stellen aus seinem mit Witz und Gelehrsamkeit angefüllten Discurse mündlich dargelegt haben. Vielleicht kommen selbigem Ihre Briefe zu Händen, und in diesem Falle wollen Sie uns erlauben, meine Herren, den Herrn Verfaßer des Vorberichts hiemit gehorsamst zu ersuchen, uns vermittelst eben dieser Blätter gelegentlich seine Antwort gütigst mitzutheilen. Sollten ihm unsere Fragen und Zweifel hin und wieder etwas vorwitzig zu seyn scheinen: so hoffen wir, in Ansehung unserer großen Jugend, einige Nachsicht zu erhalten. Vor funfzig und mehrern Jahren würde man unsere Fragen vielleicht mit dem Stecken Orbils beantwortet haben. Die Zeiten haben sich geändert, und Apollo athmet heutiges Tages in seinen Minen nichts als Heiterkeit und Sanftmuth.

Noch einer Sache wegen müssen wir uns erklären. Wir werden hin und wieder den Character eines Schulknaben bey Seite zu setzen, und mit dem dictatorischen Tone eines musikalischen Polyhistors Aussprüche zu thun scheinen. Dieser Ton schicket sich nun freylich nicht für junge Leute, und er könnte gar einige Personen auf den Irthum verleiten, als wenn wir die Sache so gut als der Herr Verfaßer des Vorberichts zu verstehen glaubten. Wenn man allhier zu merken beliebet, daß, so oft wir in diesem Tone sprechen, wir allezeit solches mit der Bedingung thun: in so ferne der Herr Verfaßer ꝛc. wider unsere Aus-

 sprüche

(*) Diese Oden mit Melodien, worunter verschiedene vortrefliche Stücke sind, sind aus der Birnstielischen Officin, mit sehr saubern Drucknoten gesetzt, unlängst herausgekommen, und kosten 12. Gr.

Hypographus.

sprüche nichts einzuwenden hat: so wird aller Verdacht einer stolzen Einbildung von uns wegfallen, und die völlige Unterwürfigkeit und Demuth, womit wir desselben Gesetze anzunehmen, bereit sind, klar werden. Die Verschiedenheit des Tons, womit wir sprechen, rühret gewissermaßen zugleich von der Verschiedenheit der Einsichten unserer drey jungen Leute her. Es geht uns, wie es in allen Gesellschaften geht. Quanti cervelli, tante opinioni, und Günther spricht irgendwo zu einem seiner Freunde:

> Du verstehst schon, wie es hält, wo ihr viel zu Tische sitzen;
> Einer überschreyt den andern, der flickt dies, der jenes ein,
> Und ein Bild von vielen Händen wird sich nirgends ähnlich seyn.
> Aber doch vermählen sich die getreuen Freundschaftsflammen,
> Und wir schießen allerseits unsern Dichterkram zusammen.

Noch einmahl, meine Herren, wir können Sie und den Herrn Verfaßer des Vorberichts versichern, daß, so jung wir entweder den Jahren, oder unserer Wissenschaft nach in der Musik, immer seyn mögen, wir von dem der Jugend insgemein anklebenden Fehler der Hartnäckigkeit und Verstockung weit entfernet sind, und daß wir in diesem Verstande für Leute von hohem Alter paßiren können. Junge Leute wollen gern überall Recht haben; und hat es das Schicksal so verhänget, daß solche Leute Schriftsteller werden, so sehr das Publicum darüber lacht: so pflegen sie ihren Gegner, ehe sie noch einmahl wissen, ob derselbe iemals antworten wird, mit ganzen Dißertationen in Folio und Quarto zu bedrohen, woferne er sie das lezte Wort nicht will haben laßen. Sehr selten werden sie bey der Sache bleiben. Sie erkundigen sich nach der Person ihres Gegners; und was kömmt alsdenn zum Vorschein? Nicht eine vernünftige Kritik, sondern eine alberne Stachelschrift. Sie fechten nicht wider den Autor, sondern wider den Weltbürger; und ihr Absehen ist nicht, der Wahrheit zu dienen, sondern sich, wo es die gütigen Musen nicht verhindern, auf Unkosten anderer Leute groß zu schreiben.

Diese Denkungsart ist nicht die unsrige. Unser geringster Fehler ist die Widerspenstigkeit; wir suchen die Wahrheit und hoffen sie zu finden. Der Herr Verfaßer des Vorberichts scheinet uns ein ehrlicher Mann zu seyn, der Widerspruch vertragen kann, und so gut den Gründen eines andern Gehör zu geben

im

im Stande ist, als er mit Recht fordern kann, daß man seiner Meinung sey, wenn nichts dawider aufgebracht werden kann. Wir sind,

— si parua licet componere magnis,

von eben diesen Gesinnungen, und verlangen im geringsten nicht Recht zu haben, wenn wir es nicht haben. Wir versichern, daß wir nichts heftiger zu sehen wünschen, als die Kritik des Herrn Verfaßers über unsre Anmerkungen, und daß uns solche so angenehm seyn wird, als mit vielem Vergnügen wir seinen Discurs gelesen haben.

Da sehen Sie, meine Herren, was wir zu thun gesonnen sind, und wie wir uns dabey verhalten werden. Wir haben die Ehre, zu seyn ꝛc.

Die Anmerker.

Johann Tonhold
und Compagnie.

Berlin,
den 1. Jul.
1761.

Anmerkungen über den Vorbericht zu den Oden mit Melodien, in welchem die Beschaffenheit der Odencomposition untersuchet wird.

§. 1.

Nachdem der Herr Verfaßer seine Gedanken über die Odencomposition überhaupt eröfnet hat, nemlich, **daß die Composition einer Ode**, welche nicht musikalisch weitläuftig ausgearbeitet, sondern nur mit einer einzigen kurzen Melodie versehen werden soll, die auf alle Strophen muß, **nicht so leicht ist**, als sie vielen dem ersten Anblick nach ꝛc. scheinen mögte: so setzet er als einen Hauptgrundsatz fest: **daß eine solche Odenmelodie auch für sich, ohne Absehen auf die Worte, schön seyn, und alle musikalische Vollmenheiten haben muß, deren nur ein kleines characterisirtes musikalisches Stück, z. E. eine Bourree, Gavotte, Menuet, Gique, u. s. w. fähig ist.**

§. 2.

§. 2.

„Laßen sie uns also, fährt derselbe fort, die Eigenschaften (*) eines kleinen „characterisirten musikalischen Stückes, soviel deren zu unserm Vorhaben die„nen, durchgehen.

§. 3.

„Eine jede Melodie muß **deutlich** seyn. Deßwegen muß sie ihre größern „und kleinern Abschnitte, ihre Eintheilungen und Untereintheilungen haben. „Deren sind vornehmlich dreyerley, als die kleinsten Einschnitte, die mittlern „Einschnitte, und die dritte Hauptart„.

I. Die **kleinsten Einschnitte**, welche die Melodie bisweilen ohne, „bisweilen mit einem Aufhalten der Harmonie macht, und welche „mit einem Comma oder einem Semicolon in der Rede einiger„maßen verglichen werden können.

Anmerkung.

Wir wünschten, daß der Herr Verfaßer diese kleinen Einschnitte, oder mit dem eigentlichen Nahmen kleine **Ruhepuncte**, die, wie man aus der Folge des Discurses siehet, **nicht mehr als einen Tact enthalten können**, mit Exempeln erläutert, **und auf die Ode angewandt hätte.** Die Vergleichung derselben mit einem Commate oder Semicolo würde dadurch zugleich klärer geworden seyn.

II, „Die **mittlern Einschnitte**, welche mehr als einen Tact ent„halten, und mehrentheils mit einer halben Cadenz, oder einem „halben Schluße geendigt werden. Dieses sind die nicht völligen „Ruhestellen, welche einem Colon, oder auch wohl einer Periode „in der Rede einigermaßen ähnlich sind.

(*) Wird heißen sollen Schönheiten oder **Vollkommenheiten**. Doch vermuthlich soll der Discurs keinen systematischen oder ordentlichen Zusammenhang haben.

Die Anmerker.

Die Fortsetzung in dem folgenden Stücke.



LXXII. Brief.

Berlin den 8. August, 1761.

Erste Fortsetzung
der Anmerkungen über den Vorbericht zu den Oden mit Melodien.

1ste Anmerkung.

Der Satz, daß die mittlern Ruhepuncte **mehrentheils** mit einer halben Cadenz geendigt werden, involvirt den Begriff, daß sie auch **zuweilen** mit einer ganzen Cadenz geendigt werden. Dieses mag wohl zuweilen von einigen Odensetzern geschehen; aber wenn es geschicht, so ist es falsch. Denn eine ganze Cadenz findet nirgends Platz, als bey einem völligen Punct, und nicht bey einem Colo.

2te Anmerkung.

Wenn die mittlern Ruhepuncte einem Colo ähnlich sehen, so können sie nicht einem Perioden ähnlich seyn. Denn ein Periode wird mit einem Punct geendigt, und nicht mit einem Colo. Am Ende eines Perioden ist eine völlige Ruhestelle vorhanden; aber nicht bey einem Absatze in der Rede, der mit einem Colo schließt. Es stecken hier Widersprüche, die nicht durch die Partikel **einigermaßen** gehoben werden.

III. „Die **dritte Hauptart** sind die, welche mit einer ganzen Cadenz „oder einem völligen Ruhepunct geendigt werden, und in der Music das „sind, was theils der Inbegriff von einem Punct zum andern, theils ein „ganzer Paragraph in der Rede ist. Man siehet leicht, daß eine Abthei„lung von der dritten Art einige von der zweyten und dritten Art, und „wieder eine der zweyten Art, einige von der ersten unter sich begreiffen „muß„.

1ste Anmerkung.

Deutlicher wäre es gewesen, wenn dem Herrn Verfaßer zu sagen beliebt hätte: **Die größten Ruhepuncte sind die, welche** *ec.* anstatt: „Die dritte Hauptart sind *ec.*

2te Anmerkung.

Wenn es heißt, **daß eine Abtheilung von der dritten Art einige von der zweyten und dritten enthält:** so ist dieses, nach dem vorher gesagten, vermittelst wessen die größten Ruhepuncte das sind, was ein Paragraph in der Rede ist, mit andern Wörtern soviel, als: **daß ein Paragraph nicht nur andere Paragraphen, sondern auch Perioden unter sich begreift.** Das leztere nemlich, daß ein Paragraph einige Perioden enthält, (ob er gleich auch öfters mit einem einzigen Perioden zufrieden ist,) sehen wir vollkommen ein; aber nicht, daß ein Paragraph Paragraphen in sich hält. Wir erwarten von dem Herrn Verfaßer hierüber eine gelehrte Erklärung.

§. 4.

Nunmehro schreitet derselbe zur Lehre **vom richtigen Verhalt**, den die verschiedenen Ruhepuncte, d. i. die kleinern, mitlern und größern Theile der Melodie (*) haben müßen. Diese Lehre ist vortreflich, und saget in wenig Worten sehr vieles. Doch möchte wohl von den **kleinsten Ruhepuncten** einer Ode (diese Ruhepuncte nach dem Sinne des Herrn Verfaßers verstanden,) und ihrer Eurythmie noch mehrere Nachricht nöthig seyn. Noch ein Paar Puncte, bey welchen uns einige Zweifel aufstoßen, sind die folgenden.

Erster

(*) Diese Benennungen scheinen uns eigentlicher zu seyn, als **Eintheilungen** und **Untereintheilungen**. Doch wer weiß, ob der Herr Verfaßer nicht im Stande ist, seine ihm gewöhnliche Kunstsprache zu retten? **Anmerk.**

Erster Punct.

Der Herr Verfaßer sagt, **daß das Ohr empfindlicher ist als das Auge.** Dieser Satz bedarf, unserm Bedünken nach, einer starken Limitation. Denn es geschicht alle Tage, daß gewiße Fehler überhört werden, die das Auge sofort wahrnimmt. Wir haben die Kühnheit, eine Probe vorzuschlagen.

Zweyter Punct.

Der Herr Verfaßer sagt: „Eine solche Symmetrie der Tacte muß in al„len Musikstücken herrschen, und ist keines davon ausgenommen, als die **Choräle** — — „.

Die **Choräle** sind an und für sich im geringsten nicht von der Verbindlichkeit der Symmetrie befreyet. Es geschicht nur zufälliger Weise, daß dieser oder jener Choral keine Symmetrie hat, z. E. wenn es dem Dichter eingefallen ist, sieben Zeilen einer Strophe einen vierfüßigen Rhytmum, und der achten etwann einen fünf oder dreyfüßigen u. s. w. zu geben. Sollte aber nicht der Tonkünstler diesen Fehler durch die Wendung seiner Melodie zu verbeßern berechtigt seyn? Wegen des unserer Natur eingepflanzten Triebes zur Ordnung würde der ordentliche Gesang der Gemeine weit weniger Mühe zu singen machen, als der unordentliche.

— — „und die sogenannten **Capricci, Phantasien**, und die auf sol„che Art eingerichtete Orgel- oder Claviervorspiele, als welche leztere für „freye und nicht vorher überdachte Einfälle des Spielers zu halten sind, in „denen man keinen genauen symmetrischen Verhalt suchen darf noch kann, „weswegen sie sich auch in keine Tactart einschränken laßen „.

Daraus, daß in einem Tonstücke nicht ein genauer symmetrischer, oder mit dem eigentlichen Nahmen, eurhytmischer Verhalt herrschet, folget gar nicht, daß sich selbiges in keine Tacttart einschränken läßet. Ein **nicht genauer**, und **gar kein Verhalt** sind zweyerley. Es ist möglich daß man von einigen Organisten und Clavierspielern, Fantasien höret, die gar keinen Verhalt haben. Das aber können wohl keine guten Fantasien seyn, indem, da wo gar kein Verhalt Statt findet, das Ohr wohl kein Vergnügen haben kann. Indeßen giebt es auch Capriccios, die von geübten Meistern in so gutem eurhytmischen Verhalte, **als es das Ohr, nicht aber das Auge**, zu bemerken im Stande ist, zur Welt gebracht werden, es mag mit einer eingeschränkten, oder uneingeschränk-

geschränkten Anzahl von Stimmen, fugirt, oder unfugirt, in langsamer oder geschwinder Bewegung ꝛc. geschehen. Dadurch daß das Capriccio in eine gewiße Tactart, und in selbiger in einen ordentlichen Rhytmum eingeschränkt wird, verliehrt es nicht den Nahmen **Capriccio** oder **Fantasie**, indem alles, was man aus dem Stegereif spielet, mit diesem Nahmen bezeichnet wird, so viel uns wißend ist. Ein Capriccio ist in der Musik, was in der Redekunst ein nicht zu Papier gebrachter, sondern ein aus dem Stegereif über ein gewißes willkührliches oder aufgegebenes Thema vorgebrachter Discurs ist. Was uns übrigens zum Schluß der Lehre des Herrn Verfaßers von der Eurhytmie der Tacte annoch befremdet, ist dieses, daß er saget: **daß, wo die gerade, oder doch symmetrische Anzahl der Tacte nicht** aufs genauste **beobachtet ist, daselbst nichts anders als ein verworrnes Gemische von Tönen vorhanden ist.** Uns deucht, daß es heißen müße: **wo gar kein Verhalt in Ansehung der Tactordnung beobachtet ist.** Denn in vielen Chorälen wird der richtige Verhalt, wovon die Rede ist, nicht **aufs genaueste** beobachtet. Darum aber kann man nicht behaupten, daß in solchen Chorälen nichts als ein verworrnes Tongemische ist. Dieses leztere kann nur in Capricios und Fantasien von derjenigen Art, als sie der Herr Verfaßer zu genehmigen scheinet, Statt finden.

§. 5.

Der richtige Verhalt deßen, was **die modulatorische Beschaffenheit** eines Stückes ausmacht, gehöret zwar nicht zum Artikel von der **Deutlichkeit** einer Melodie. Denn eine Melodie kann in eben derselben Tonart bleiben, ohne deßwegen das geringste von ihrer Deutlichkeit zu verliehren. Indeßen hat der Herr Verfaßer die Lehre von der modulatorischen Beschaffenheit einer Ode mit dem Artikel von der rhytmischen Beschaffenheit derselben durch einen ganz artigen Uebergang: „**Doch die Eurhytmie muß nicht allein in „dem Verhalte der Tacte gegen einander, sondern auch in Anse„hung der Modulation beobachtet werden**, zu paaren gewußt. Dieser Artikel ist sonsten sehr wohl ausgearbeitet worden. Aber wegen der Wörter, **Theile, Haupttheile, Abschnitte,** und **Hauptabschnitte**, die alle Augenblicke unter einander verwechselt werden, mögten wir uns wohl die Freiheit nehmen, den Herrn Verfaßer zu erinnern, daß diese Verwechselung den Verstand hin und wieder etwas aufhält, und daß es logisch richtiger ist, wenn von eben derjenigen Sache entweder beständig einerley Wörter, oder wenn ja die

Wörter

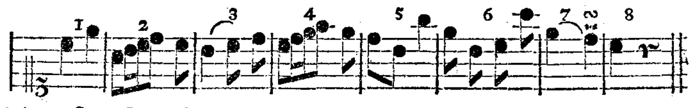
Wörter verschieden seyn sollen, wenigstens solche gebrauchet werden, die nicht, wie **Theil und Hauptheil** etc. einander subordiniret sind. Es ist wahr, daß das gegenseitige Verfahren eine weitläuftige copiam vocabulorum, und eine große freye Denkungsart anzeiget; die logische Strenge im Ausdrucke aber so etwas trocken ist, oder gar nach der Systemmacherey riechet. Aber was schadet dieses in einem Lehrdiscurse?

§. 6.

Von der Eurhytmie der Modulation kömmt der Herr Verfaßer auf die Eurhytmie und Symmetrie der einzelnen Glieder eines kleinen Musikstückes; ein Artikel, der aus den Oden, vor welchen die Vorrede stehet, mit Exempeln hätte erläutert werden sollen. So wahr es aber ist, daß einzelne so ganz einsam hingepflanzte Figuren etc. keine gute Wirkung thun, so gewiß ist es auch, daß, wenn die Wiederhohlung einer Figur keinen guten Verhalt machet, die Wirkung davon ebenfalls nicht die beste ist. Es sey uns erlaubt, aus der ersten Ode der vorhabenden Sammlung ein Exempel zu entlehnen:



Allhier müßte, wenn eine gute Symmetrie Statt finden sollte, im Diskant **entweder** der zweyte und fünfte Tact aus andern metrischen Tonformeln bestehen, als der dritte und vierte; **oder** der dritte und fünfte Tact müßten anders, als zweyte und vierte ausgebildet werden. Im leztern Falle könnte das Exempel so aussehen:



und im erstern Falle folgendermaßen:



Aber alsdenn hätte die per arsin & thesin geschehende Nachahmung zwischen der Ober- und Unterstimme, eine Anzeige, daß diese Ode **nicht für die Singstimme allein** seyn soll, vielleicht wegbleiben müßen. Allein was wäre daran gelegen gewesen? Ist sie doch schon beym vierten Tacte, und zwar zum Theil vermuthlich wegen der Furcht des Tritonus im fünften Tacte, aufgehoben worden. Wenn sich übrigens im Diskant keine gar zu gute Symmetrie findet, so ist die **im Baße** ebenfalls nicht die zierlichste, indem die drey ersten Tacte, und hernach, vermittelst eines Enjambement aus dem ersten numero quaternario in den zweyten, der vierte und fünfte Tact einerley metrische Ausbildung haben. Sollen diese acht Tacte etwann einen irregulären Octonarium, und nicht zween Quaternarios machen: so deucht uns **erstlich**, daß, indem lauter Vierer vorhergehen, und nichts als ein einziger unbeantworteter Achter in dem Stücke existiret, dieses keinen guten eurhytmischen Verhalt machet. **Zweytens** sollte unserm Bedünken nach, allhier kein octonarius deßwegen Statt finden, weil, besonders zwischen den Zeilen der zweyten Clausul: **Lieber will ich Klagen führen —, Als die Laute gar nicht rühren**, der nöthige Ruhepunct aufgehoben wird, so wie solches in dem angeführten Exempel geschiehet, die Symmetrie mag darinnen beschaffen seyn, wie sie will. Uebrigens gehört annoch die Melodie des zweyten, dritten, vierten und fünften Tacts, eigentlich in den contrapunctischen, nicht aber in den galanten Styl.

§. 7.

Da der Herr Verfaßer des Discurses so weit ist, so erinnert er sich, was es mit der Eurhytmie der alten griechischen und römischen Musik für eine Beschaffenheit gehabt, und schaltet seine Anmerkungen darüber mit großer Belesenheit ein. Wir erkennen an diesem Orte die Feder eines **studirten Tonkünstlers**. Die Episode verdient alle Aufmerksamkeit, und wir verweisen unsere Leser dahin. Wir haben sie mit Vergnügen gelesen.

§. 8.

Alles was der Herr Verfaßer bisher von der Tact- und Tonordnung, oder von dem rhytmischen und modulatorischen Verhalt (*), gelehret hat, das hat die Ode mit den kleinen characterisirten Instrumentalstücken gemein. „Ich „komme,

(*) Nicht vom Rhytmus und der Tactordnung. Anmerk.

„komme, sagt derselbe, nunmehr auf einige Puncte, welche eine Odenmelodie „vor den characterisirten Stücken besonders hat. Eine Odenmelodie muß nem„lich nicht nur — **deutlich** seyn; sie muß auch (**) **begreiflich, fließend, „und für jeden Hals leicht zu singen** seyn. Der Umfang der Stimme „darf nicht ohne Noth die Decime überschreiten. Alle schwer zu treffende Sprünge „müssen vermieden werden„.

§. 9.

In diesem Artikel sind zwey Wörter nicht erkläret worden, nemlich **begreiflich** und **fließend**. Denn die Ueberschreitung des Umfangs der Decime an sich macht eine Melodie weder unbegreiflich, noch höckerigt. Die Vermeidung desselben gehöret, so wie die Vermeidung der schweren Sprünge, obwohl auf verschiedne Art, zu dem Begriffe des **Leichten**. A propos von Sprüngen. Der Sprung der Quinte gehört unter die leichten Sprünge. Woher aber kommt es, daß zween auf einander folgende Quintensprünge so wenig in der Melodie gut sind, als in der Harmonie zwo auf einander folgende Quinten, und daß sich solche so wenig in einen kleinen als großen musikalischen Aufsatz schicken? z. E.

NB. NB.



Was schüttet nicht der rei= che Prasser 2c.

(Man sehe die **Oden mit Melodien**, pag. 17.)

Ist diese Melodie unbegreiflich, höckericht oder schwer?

§. 10.

Ehe der Herr Verfaßer weiter geht, und die übrigen Eigenschaften einer Odenmelodie anzeiget, so machet er kleine gelehrte Ausschweifung, und erkläret die verschiednen Gattungen von Oden. Dieser Artikel ist um desto lesenswürdiger,

(**) Die Wörter in Ansehung der Melodie, sind zu viel. Die Rede ist ja von der Odenmelodie. **Anmerk.**

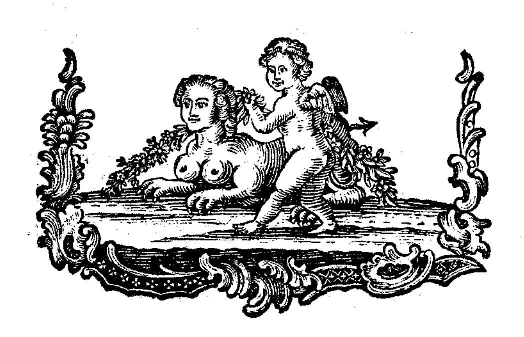
diger, **weil**, ehe **noch der** Unterricht von der äußerlichen Beschaffenheit der Melodie geendigt ist, allhier vermittelst einer glücklichen Unordnung, die Materie **von der innern Beschaffenheit** der Odenmelodie, oder von dem, dem Character des Textes anzupaßenden Ausdruck aufs Tapet gebracht, und kürzlich und galant erörtert wird.

§. 11.

Die vorhin verlangten Eigenschaften einer Odenmelodie waren die **Deutlichkeit**, (das **Begreifliche**, das **Fliessende**) und das **Leichte**. Nun heißt es bey unserm Herrn Verfaßer weiter:

„Die Melodie muß an den meisten Oertern **mehr sprechend**, als „**singend** seyn.

Die Fortsetzung in dem folgenden Stücke.



LXXIII. Brief.

Berlin den 15. August, 1761.

Zweyte Fortsetzung

der Anmerkungen über den Vorbericht zu den Oden mit Melodien.

§. 12.

Diesen Ort verstehen wir nicht. Die Odencomposition ist zum Singen bestimmt, und sie soll doch gleichwohl nicht so wohl singend, als sprechend seyn. Was ist das Mittel zwischen dem Singen und Sprechen? Wie man dafür hält, erstlich das **Recitativ**, und hernach die **Psalmodie** ꝛc. der Mönche. Soll nun die Odencomposition recitativisch oder psalmodisch seyn? Wo sind die Muster dazu in den Oden mit Melodien? Doch vielleicht will mit dem obigen gesagt werden, daß die Melodie an den meisten Oertern **mehr syllabisch**, als **melismatisch** seyn soll. Vermuthlich, wie man aus der Folge einigermaßen ersiehet. Aber warum bedienet man sich nicht der rechten Wörter, um sich verständlich zu machen? Will man nicht die Ausdrücke andrer Leute gebrauchen, so muß man andre Wörter, aber schickliche Wörter erfinden. Unrechte Wörter geben einen unrechten Verstand. Wir kommen zur Folge des Vorberichtes, allwo es heißt:

„Es ist abgeschmackt, wenn in einer Odenmelodie die Worte entweder „zu sehr gedehnet werden; oder wenn dieselben durch allzuviele bunte No„ten verzerret, und zerrißen, oder mit vielen Manieren dergestalt verbrä„met und verdunkelt werden, daß man unter zehn Worten kaum eines ver„steht; und daß der beste Notentreffer (*) nicht im Stande ist, eine sol„che Ode nach den Regeln des guten Vortrags auszuführen. Ueber diesen „Misbrauch klagen die Poeten, und zwar mit großem Recht. Es scheint, „als wenn diese Galanterie eine Nachahmung der Operarien seyn solle; „es ist aber eine sehr unglückliche Nachahmung. Denn ausserdem, daß „in einer Operarie die Worte eben so wenig verzerret und verdunkelt „werden dürfen, als irgend in einem andern Stücke: so ist ja zwischen „einer Arie, und einer kleinen Odenmelodie noch ein sehr großer Unter„scheid. Ueberdieses werden die Operarien für geschickte Sänger von „Profeßion gesetzt; die Odenmelodien aber sollen für jedermann seyn, und „insbesondere denen, die nicht viel von der Musik verstehen, zum Ver„gnügen dienen. Das Verzerren der Worte geschieht hauptsächlich, wenn „man über verschiedene Sylben nach einander, und zwar über jede, an„statt einer Note, deren zwo, drey oder mehrere setzt. Es ist ganz wohl „erlaubt, zuweilen über eine lange Sylbe mehr als eine Note zu setzen, „um dem Gesange mehr Zierde zu geben. Nur muß es über lange Syl„ben geschehen; die kurzen aber müssen gänzlich davon frey seyn. Man „wird unter andern in der hier mitkommenden Ode: **Hier nimm die „sanfte Leyer wieder** 2c. hievon erlaubte Beyspiele finden. Es thut „auch keine gute Wirkung, wenn über das Ende eines männlichen Reims „zwo Noten gesetzet werden, z. E.



„Besser wird eine solche Note, wenn sie nicht zu vermeiden ist, durch „einen Vorschlag, anstatt der zweyten Note, angedeutet:



§. 13.

(*) Beßer Sänger. Anmerk.

§. 13.

Unsere Anmerkungen hierüber sind folgende.

Anmerkung 1.)

— — **zu sehr gedehnet werden.** Hier hat der Herr Verfaßer das Maaß der Dehnung vergeßen. Soll sich die Dehnung nicht über einen Tact, oder über den einer Sylbe zukommenden Tacttheil erstrecken?

Anmerkung 2.)

Was ist für ein Unterscheid zwischen a) **eine Odenmelodie durch allzuviele bunte Noten verzerren und zerreißen**; und b) zwischen **eine Odenmelodie mit vielen Manieren dergestalt verbrämen und verdunkeln, daß man unter zehn Wörtern kaum eins versteht?**

Anmerkung 3.)

— **Unglückliche Nachahmung.** Dieses wird heißen sollen, **eine am unrechten Orte angebrachte Nachahmung,** une imitation déplacée. Denn wenn es mit der Verzerrung und Verbrämung, in Absicht auf den Gesang an sich, seine Richtigkeit hat: so ist die Nachahmung ja nicht **unglücklich,** das ist ohne Zweifel so viel als **misgerathen.**

Anmerkung 4.)

Der Herr Verfaßer erlaubet, **zuweilen** über eine lange Sylbe mehr als eine Note zu setzen, um dem Gesange mehr Zierde zu geben; jedoch mit der Bedingung, daß solches über lange Sylben geschehen müße. Er citirt als ein erlaubtes Exempel, ein Exempel von seiner eigenen geschickten Feder, nemlich die Ode: **Hier nimm die sanfte Leyer wieder** ꝛc. Er hat doch aber darinnen wider seine eigene Regel gehandelt, daß er nicht **zuweilen,** sondern **das ganze Stück durch,** die langen Sylben mit einer Verbrämung von drey Noten versehen hat. In dieser Ode kommt sonsten der Sprung in den absteigenden Tritonum vor, als:



Dieser Sprung dürfte wohl von einigen Tongrüblern unter die, wenigstens in der Odenschreibart, nicht erlaubte Sprünge gerechnet werden. Man

erinnere sich hier, daß der Herr Verfaßer, und zwar mit Recht, gelehret hat, daß die Odenmelodien für jeden Hals bequem seyn sollen. Um über diese, wir wollen nicht entscheiden, ob vermittelst einer glücklichen oder unglücklichen Nachahmung, im völligen Operstyl gesetzten Ode, noch einige kurze Betrachtungen anzustellen, so deucht uns, daß in selbiger der Umfang der Decime ganz ohne Noth überschritten ist, es sey denn, daß der Herr Verfaßer mit dem Ausdruck **ohne Noth** einen uns unbekannten Begriff verbindet. Der Umfang erstreckt sich nemlich vom eingestrichnen d, bis ins zweygestrichne as, und macht also eine verminderte Duodecime aus. Hätte dem Herrn Verfaßer beliebt, auf die Wörter **o Muse**, im vierten und fünften Tacte, etwan folgende Melodie zu setzen:

cet.

o Mu = se, die = du

und das Ende des Liedes, in Absicht auf den dritten Tact vor diesem Ende, ungefähr folgendergestalt zu bilden:



so wäre **fürs erste** der Umfang der Decime (es — g) nicht überschritten worden. **Fürs zweyte** wäre mehr Veränderung in der Harmonie vorhanden. Vermuthlich aber hat der Herr Verfaßer nicht so viele Abwechselung der Harmonie haben wollen, weil von der **Leyer** die Rede ist, und dieses Instrument bekanntermaßen nicht vielerley Arten von Harmonie verträget. Wo wir uns nicht

ganz

ganz und gar irren, so wird das Umdrehen des Rades durch die Art der hieselbst herrschenden Melodie nicht unglücklich ausgedrückt. Vielleicht wird der Herr Verfaßer wider unsere kühne Verbeßerungen folgendes hauptsächlich erinnern, **erstlich** daß auf **Muse** die um eine Octave erhöhte **übermäßige Prime**, ein gar bizarres Intervall, und auf **Jugend** das Intervall der übermäßigen Secunde (obgleich beydes nur im Durchgange, um die gehörige metrische Bewegung hervorzubringen, und die Aehnlichkeit der Figuren zu erhalten,) angebracht worden ist. **Zweytens**, daß durch die lezte Verbeßerung die Endcadenz der Cadenz in der Mitte unähnlich gemacht worden. Wir erinnern dagegen, daß, wenn unter zwey Uebeln gewählet werden muß, allezeit das kleinere dem größern vorzuziehen ist, u. s. w. Noch eins. Sollte es wohl ein Versehen des Druckers seyn, daß in diesem artigen Operliedchen der **Sextquartenaccord** an einigen Oertern, als im ersten, neunten und zehnten Tacte, über dem lezten Tact**gliede**, nicht bemerket worden ist? z. E.



Soll die rechte Hand sich nicht mehr als zweymahl in jedem Tactraume hören laßen, so muß die Melodie unstreitig darnach eingerichtet werden. Uebrigens giebt es ja mehrere Oerter in diesem Liede, wo die rechte Hand dreymahl anschlagen muß rc.

Anmerkung 5.)

Zu den Exempeln, wo wider die Regel des Herrn **Verfaßers**, eine ganze **Enfilade** von Dehnungen, und zwar von vier Noten vorkömmt, gehört die erste Ode: **Amor, Vater süßer Lieder**, im 10. 11. 12. und 13. Tacte der zweyten Clausel. Im dritten Tacte dieser Clausel entdeckt man eine Dehnung von fünf Noten.

Anmerkung 6.

Der Herr Verfaßer erlaubet durchaus nicht Dehnungen über kurze Sylben. Warum wird hier nicht unter Dehnung und Dehnung ein Unterscheid gemacht?

gemacht? Nöthig mägte es wohl seyn, um sich genau zu erklären. **Dehnungen von ganzen Tacten** über kurze Sylben sind vernünftiger Weise nirgends erlaubt, weder in Oden, noch in Arien, ob man sonst gleich, nach Beschaffenheit der Umstände, bey langsamer Aussprechung eines vielsylbigten Worts, eine kurze Sylbe einen ganzen Tact durch aushalten kann. Hingegen die **Dehnung einer kurzen Sylbe in ihrem Tacttheile**, und wenn auch diese Dehnung schon in der vorher zergliederten Thesi, ihren Anfang genommen hätte, ist niemahls verboten gewesen, und kann auch nicht verboten werden. (Dehnungen, die nicht einen ganzen Tact, oder deutlicher, nicht den Wehrt von einer Thesi und Arsi betragen, heißen **kurze**, oder sonsten **mechanische Dehnungen.** Diejenigen aber die einen ganzen Tact, oder gar darüber ausmachen, werden **lange**, oder sonsten **rhetorische Dehnungen** genennet.) Will der Herr Verfaßer die kleinen Dehnungen einer kurzen Sylbe nur etwann bloß **der Ode** untersagen, und nicht **überhaupt** verbieten, eine Sache, die aus dem Texte seines Discurses nicht deutlich genug ersehen werden kann: so ist dieses eine andere Frage. Man kann ihm aber aus seiner eigenen Sammlung eine Menge Exempel anführen, wo er wider seine eigene Vorschrift gesündiget hat. Man sehe die vierte, fünfte, siebente, achte, vierzehnte, insbesondere die allerliebste zehnte Ode, die sich wegen des Sonderbaren in der Melodie, und der Bewegung im Baße rc. gar besonders dem Liebhaber empfiehlet. Unsere ohnmaßgebliche Meinung ist,

a) daß nichts als die langen Dehnungen, welche nur auf langen Sylben Statt finden, wo nicht gänzlich aus der Ode zu verbannen, jedoch sehr sparsam in selbiger anzubringen sind. Der Gebrauch derselben an sich kann mit den französischen Chansons, die man uns ja als Muster vorschlagen will, gerechtfertigt werden. Man erinnere sich der Wörter versez, l'onde, gronde, boire, coulez, u. s. w.

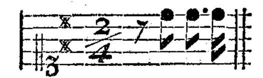
b) daß, wenn man im französischen Geschmack will Oden setzen, man so wenig kurze oder mechanische Dehnungen als möglich, es mag über langen oder kurzen Sylben seyn, anbringe. Soll aber die Ode in dem neuern deutschen Geschmack seyn, (und warum sollte denn nicht die Ode an dem bey uns in der Musik veränderten Geschmacke Antheil nehmen?) so kann man sich, jedoch mit Vernunft, mehrer Freiheiten in dem Puncte der Dehnungen nehmen, so wie es der Componist von der siebenten Ode: **Glaubt, Anacharsis hatte Recht**, und andern, gethan hat.

§. 14.

„Noch ein größrer Fehler, sagt der Herr Verfaßer, ist es, wenn der Com„ponist wider die Aussprache, in Absicht auf die Prosodie sündigt, nemlich, „wenn er anschlagende Noten über kurze Sylben, und durchgehende Noten „über lange setzet. Denn eine jede Sylbe erfordert das ihr zukommende Tact„glied in dem gehörigen Tacttheile. Die anschlagenden und durchgehenden, „oder, welches einerley ist, die ihrer innerlichen Quantität nach langen und kur„zen Noten, entscheiden die Deutlichkeit des Vortrages; keinesweges aber thut „es die bloße Länge oder Kürze der Noten, ohne Absicht auf ihr Anschlagen „oder Durchgehen.„

Anmerkung.

Was hier gesaget worden, ist so deutlich und richtig, daß es nicht deutlicher und richtiger gesaget werden kann. Schade, daß in der sechzehnten Ode der vorhabenden Sammlung ein klein Versehen dawider vorgegangen. Wäre der Anfang der Composition mit einer Achttheilpause, und einer darauf folgenden Achttheilsnote gemachet worden, als:



so würde die Melodie auch auf das Wort **Amynt** in der zweyten Strophe, und also überall gepasset haben, anstatt daß sie mit der anfangenden Viertheilsnote anitzo nur da gerecht ist, wo der Vers mit einem einsylbigten Worte anfängt.

§. 15.

„Die Melodie muß so beschaffen seyn, daß sie auch ohne Baß gefällig und „vollständig sey, und daß man den Baß, in Ermangelung desselben, gleichsam „nicht einmal vermisse. Der Baß muß natürlich und simpel seyn, und die rech„ten Grundnoten führen. Mittelstimmen gehören durchaus in keine Odenme„lodie. Sie verursachen, daß die Hauptstimme öfters vernachläßigt wird, und „daß, wenn man die Mittelstimmen wegläßt, die Hauptstimme so wohl als der „Baß nicht vollständig ist. Manche setzen nur tactweise, hie und da bey Ter„zen und Sextengängen, eine Mittelstimme dazu. Allein dieses klinget noch „armseliger. Ist ein fundamental richtig bezifferter Baß in allen Instrumen„talsolos und Solocantaten hinlänglich: warum sollte er es nicht auch bey einer „Odenmelodie seyn? Eine Melodie, die zugleich für das Clavier brillant seyn „soll, kann unmöglich für die Singstimme bequem seyn. Die Singstimme ver„langt

„langt einen simpeln, doch edeln; das Clavier hingegen, seiner Natur nach, einen „mit mehrern Figuren ausgezierten Gesang. Beydes mit einander vereinigen „wollen, heißt die Natur der Sachen umkehren. Diesem eingerißnen Uebel „abzuhelfen, thäten die Herren Clavierspieler unmaßgeblich wohl, wenn sie fein „viele kleine Clavierstücke für die Anfänger bekannt machten, und ihnen dadurch „den wahren Geschmack des Claviers beyzubringen suchten. Und viele Herren „Verleger thäten wohl, wenn sie nicht immer mit einem Steine zween Würfe „thun, und deßwegen von gewissen Componisten unschickliche Sachen verlan„gen wollten.„

Erste Anmerkung.

Man giebt ganz gerne zu, daß es besser ist, wenn die Melodie einer Ode so eingerichtet wird, daß sie auch ohne Begleitung gefällt, und vollständig ist, als wenn sie nicht so eingerichtet wird. Aber da nun einmal die Oden, ihre Melodie mag so beschaffen seyn, wie sie der Herr Verfasser verlanget, oder nicht, bey uns in Deutschland allezeit mit einem hinzugefügten Basse gesetzet und herausgegeben werden; und da solche, dem Augenscheine nach, nicht bloß dazu bestimmt sind, um solo gesungen, sondern auch mit dem Claviere gelegentlich begleitet zu werden: ist es da nicht besser, Mittelstimmen hinzu zu setzen, als den Generalbaß der Discretion eines jeden Spielers ohne Unterscheid zu überlassen? Oefters versteht der Clavierschüler den Generalbaß noch nicht. Da spielt er die Ode zweystimmig, und wie leer fällt die Harmonie alsdenn aus, wenn der Baß für den Generalbaß eingerichtet worden ist? Wie leer klingen da, z. E. in der ersten Ode: **Amor, Vater süßer Lieder**, die in Batutta vorkommenden ehrbaren Octavengänge, zum Anfange des 3ten, 11ten und 15ten Tacts? So gar die im 18ten und 19ten Tacte auf das dritte Achttheil fallende Octaven schicken sich nicht zweymal hinter einander in den zweystimigen Satz.

Zweyte Anmerkung.

Frage: Ob sich nicht unter derjenigen Art von Oden, die nicht **solo** gesungen, sondern **zugleich** mit dem Claviere begleitet werden sollen, die Begleitung mag mit dem Generalbaß, oder mit ausgesetzten Mittelstimmen zum Basse und Diskant, geschehen, ob, frage ich, sich nicht unter solcher Art von Oden viele Stücke finden sollten, die solo besser klängen, als manche vermeinte eigentliche Singode?

Dritte Anmerkung.

Die Herren, die keine Mittelstimmen in Oden vertragen können, thäten wohl, da sie doch ihre Oden allezeit mit einem Basse componiren, diesen Baß so einzurichten, daß die Ode so gut zweystimmig, als mit dem Generalbaß könnte gespielet werden. (Die Fortsetzung nächstens.)

LXXIV. Brief.

Berlin, den 22. August 1761.

Dritte Fortsetzung

der Anmerkungen über den Vorbericht zu den Oden mit Melodien.

Vierte Anmerkung.

Es ist möglich, wenn man auf die Mittelstimmen mehr Acht hat, als nöthig ist, daß die Hauptstimme öfters darüber vernachläßsigt wird. Durch dieses **mehr acht haben** 2c. verstehen wir, wenn man die Mittelstimme auf den Fuß einer Hauptstimme tractirt, und ihr zugleich keinen größern Umfang geben will, als etwann eine Decime. Dieses Verfahren hat in Stücken, wo mit einer bestimmten Anzahl obligirter Stimmen gearbeitet wird, und keine dominirende Hauptstimme existiret, Platz; aber nicht in demjenigen galanten Styl, wo nur eine einzige Hauptstimme herrschet, und wo man bald zwey- bald drey- und mehrstimmig spielet. Wer ein solches Verfahren in Stücken erheischet, wovon hier die Rede ist, der kennet nicht die Eigenschaft des Claviers, indem der Satz allhier in keine bestimmte Anzahl von Stimmen eingeschränket ist, und die Mittelstimmen noch über den Umfang zwoer Octaven zu ihrem Befehl haben; und welche letztere, wenn nur gewisse Progreßionen dabey vermieden werden, z. E. die Progreßionen mit übermäßigen Intervallen, u. s. w. sich bald oben, bald unten, an den Diskant oder Baß anschließen können, wie man aus den Werken der besten Clavieristen neuer und alter Zeit, der **Bachen**, eines **Händel**, **Nichelmann**, **Kirnberger**, **Fischer**, **Muffat**, **Couperin**, 2c. ersehen kann. Ich habe gesagt, daß, wenn man auf die Mittelstimmen einer Ode mehr Acht hat, als nöthig ist, daß alsdenn die Hauptstimme öfters darüber vernachläßigt werden kann. Aber

derjenige Componist, der dieses besorgt, kann ja seinen Hauptgesang mit dem Basse (denn ich glaube nicht, daß er jenen ohne diesen denken wird) zuförderst componiren, und erst hernach die Mittelstimmen dazusetzen. Ist der Baß alsdenn so beschaffen, daß die Mittelstimmen hin und wieder nicht bequem genug angebracht werden können, so kann er ja, wenn sonst die Harmonie nicht leer ist, den Satz an solchen Oertern entweder zweystimmig lassen; oder er kann dem Basse, öfters mit Beybehaltung ebenderjenigen Grundharmonie, nur eine andere Wendung geben. Einer unserer Freunde hat an einer wirklich schönen Singode damit einen Versuch gemacht. Es ist selbige die sechste in den Oden mit Melodien: **Hebt eure Häupter auf, ihr Brüder**; eine Ode, die, wenn der Baß an einigen Stellen eine andere Fortschreitung hätte, sehr wohl zweystimmig könnte gespielet werden. Hier ist selbige mit den hinzugefügten Mittelstimmen:





Das ist nur ein kleiner Versuch. Wie angenehm würde es uns seyn, wenn der Herr Verfasser selbst Hand daran legen wollte!

Fünfte Anmerkung.

Damit man sehen möge, wie auch, wenn man bloß auf die Melodie, und weder auf den Baß noch auf die Mittelstimmen Acht hat, gar liebliche Melodien zum Vorschein kommen können: so wollen wir die zehnte Ode in der vorhabenden Sammlung: **So bald ein Mädchen spinnen kann**, dazu vorschlagen. Schade, daß der Herr Verfasser nicht seinen Namen zu diesem Stücke gesetzet hat.

Sechste Anmerkung.

Wenn der Herr Verfasser sagt, daß die Singstimme einen simpeln, doch edeln; das Clavier hingegen, seiner Natur nach, einen mit mehrern Figuren ausgezierten Gesang verlanget: so ist dieses so viel gesagt, als daß die metrischen Moduli für die Singstimme aus Noten von langsamerer Bewegung, und die fürs Clavier aus Noten von geschwinderer Bewegung bestehen müssen. Der Grund davon liegt theils darinnen, daß man, überhaupt gesprochen, nicht so geschwinde mit der Stimme fortkommen kann, als mit den Fingern; theils weil der Ton auf einem Claviere bald vergeht, die Singstimme aber solchen etliche Tacte durch unterhalten kann. Aber sind denn nicht solche metrische Moduli und Bewegungen möglich, die so wohl der Singstimme, als dem Clavier gerecht, und also für alle beyde gleich bequem, und auch für den Character des Stückes brillant genug sind? Man sollte denken, daß diese Möglichkeit selbst durch einige Stücke in den Oden mit Melodien dargethan wäre. Man sehe die achte: **Kaum erwäg ich recht mein Glücke**; ferner die zweyte und siebente. Alle diese Stücke sind als kleine Stücke brillant genug fürs Clavier. Die Flöte ist ohne Zweifel eben so sehr als die Singstimme vom Clavier unterschieden. Dessen ungeachtet hat der berühmte Herr Quanz solche metrische Modulos in seinen bekannten gedruckten VI. Flötenduetten zu erfinden gewußt, daß er in dem diesen Stücken vorgesetzten Discurse geschrieben: **Man kann sie nicht weniger auf einem Flügel mit zwey Clavieren versuchen.** Ey nun! Man versuche ebenfals die Oden auf dem Claviere. Ist das so was schlimmes?

Siebente Anmerkung.

Der Herr Verfasser sagt, daß die tactweise Hinzufügung einer Mittelstimme, mit Terzen- und Sextengängen, sehr armselig thut. Wir halten dafür, daß es noch weit armseliger thun müsse, wenn die Terzen und Sexten gar nicht hinzugefüget werden.

§. 16.

§. 16.

„Der Componist muß sich besonders in Acht nehmen, daß er so wohl in „der Ton- als in der Tactart die rechte Wahl treffe. Sehr oft schickt sich eine „Tonart besser, als die andere zu dem vorgesetzten Endzweck. Oefters ist eine „gerade Tactart den Worten entgegen, zu welchen sich ein ungerader Tact viel „besser schickt, und umgekehrt. Deßwegen muß der Componist die prosodische „Aussprache, nebst der Declamation, sehr genau überdenken, um nicht dawider zu „verstossen: sonst macht er sich die Arbeit schwer, und die Melodie leidet Zwang. „Man muß es den Worten gleichsam anempfinden, daß keine bequemere Me- „lodie als eben diese, über sie hätte gesetzt werden können. Wegen des Wohl- „lauts im Singen, müssen die beyden Selbstlauter **i** und **u** in der äußersten „Höhe des vestgesetzten Stimmsprengels, wenigstens nicht über Noten von eini- „ger Länge angebracht werden.

Erste Anmerkung.

Die prosodische Aussprache muß allerdings sehr genau in Acht genommen werden. Aber **mit der Declamation** möchte es wohl **nicht so genau** gehen können. Der Herr Verfasser scheinet dieses Seite 7. seines Vorberichts selber erkannt, aber auf der folgenden 8ten Seite wieder aus der Acht gelassen zu haben. Wie derselbe auf der zuletzt angeführten Seite gedenket, ist aus den im §. 16. angeführten Worten klar. Wie er Seite 7. gedacht hat, wird man aus folgendem sehen. „In solchen Oden und Liedern, wovon hier die Rede ist, „muß der Componist **weniger** 1) auf den Ausdruck jeden Worts, 2) die rhe- „torische Aussprache, und 3) die Declamation (*), **als auf den herrschen- „den Affect** sehen. Die Dichter möchten sich auch nicht so einschränken las- „sen, daß alle folgende Strophen eben die rhetorischen Einschnitte hätten, und „so declamirt werden könnten, als die erste Strophe. Inzwischen aber muß „doch der musikalische Ausdruck eines Liedes der Person, die da singt, ange- „messen seyn. Ein Schäfer darf nicht singen, wie ein Kriegesheld. Weil „aber nur eine Strophe in Musik gebracht wird, so sollte auch nur einerley Affect „in einer zum Singen gemachten Ode herrschen; obwohl der angegebne Ur- „sprung dieser Ode, nemlich die schnelle Fröhlichkeit, nicht auch wohl mehr, als „einerley Affect vermuthen lässet. In so fern dieses aber den poetischen Gesetzen „der Oden zuwider ist, in so fern lassen sich oft die besten Oden, nicht ohne „Widerspruch und Unschicklichkeit, bloß mit einer einstrophigten Melodie ver- „sehen. Siehet sich der Componist genöthigt, eine solche Ode auf diese Art in

(*) Sind hier nicht Tavtologien vorhanden?

„Musik zu bringen, so wird der Widerspruch und die Unschicklichkeit am gering-
„sten seyn, wenn er sich nach den Worten der ersten Strophe richten kann. Wo
„aber stärkere Ursachen erheischen, daß er die Melodie hauptsächlich 1) nach
„dem Ausdruck der Worte, 2) der rhetorischen Aussprache und 3) der Decla-
„mation von einer der folgenden Strophen einrichten muß: dann wird man
„auch den stärkern Widerspruch nicht ihm, sondern den Umständen zur Last
„legen, welche verlangen, daß man Sachen auf eine Art singen soll, auf welche
„sie nicht zu singen sind.„ Wider die vom Herrn Verfasser allhier vorgebrach-
ten Lehren und Cautelen ist ohne Zweifel nichts einzuwenden. Schade nur, daß
was allhier von der Declamation gesagt wird, der Folge des Discurses schnur-
stracks widerspricht, und also der Schüler der Odencomposition in dem, was er
thun soll, ungewiß gemachet wird. Wir werden im §. 19. sehen, daß der Herr
Verfasser, nach einem ziemlichen Intervalle, auf gewisse Theile der Declamation
zurücke kömmt. Dieses hätte auch wohl nicht seyn sollen. Warum werden
Sachen, die zusammen gehören, nicht an ebendemselben Orte hinter einander
gelehret? Wir sagen, daß der Herr Verfasser auf gewisse Theile der Declama-
tion zurücke kömmt. Denn die Declamation hat es nicht allein **mit dem in-
nern Ausdruck** einzelner Wörter, sondern auch ganzer Zeilen zu thun. Sie
muß nicht mit dem, was den **Character** oder den **Affect** eines Stückes aus-
machet, vermenget werden. Denn es kann der einem Singstücke zukommende
Affect der Freude oder Traurigkeit 2c. in allen Zeilen herrschen, ohne daß die
Musik mit dem Text, in Ansehung der Declamation, übereinkömmt. Dero-
wegen sagt der Herr Verfasser Seite 7. ganz recht, daß man in einer Ode **mehr
den Affect, als die Declamation** vor Augen haben muß.

Zweyte Anmerkung.

In den **Oden mit Melodien** kömmt eine dreystimmige canonische Ode
vor, deren Anfang in der Poesie ist: **Trinkt mir nach, ihr Brüder.** Für
die darauf gesetzte Melodie scheinet mir die Tonart D mol nicht gut gewählet zu
seyn. Warum nicht lieber D dur genommen? An der Auslassung der vierten
Stimme, und dem daher entstehenden Mangel in der Harmonie wird vermuth-
lich das kleine Papierformat Schuld seyn.

Dritte Anmerkung.

Die Selbstlauter **i** und **u** können in der äußersten Höhe des festgesetzten
Stimmumfangs, nicht so leicht in einer Ode, als in einer Arie vermieden wer-
den. Wenn nur keine rhetorische Dehnung über diese Buchstaben gemacht
wird,

wird, so deucht uns, daß man es mit dieser Regel nicht so genau nehmen darf, und der Herr Verfasser scheinet unsere Meinung durch seine Praxin zu begünstigen, indem er sich kein Gewissen daraus gemacht, in der Ode: **Hier nimm die sanfte Leyer wieder**, das **u** in **Jugend**, und die in der vierten Strophe hieher gehörige Sylbe **gieb** in der äußersten Höhe seines festgesetzten Stimmsprengels, und noch dazu in einer Dehnung, anzubringen. Ich übergehe andere ähnliche Exempel aus andern Oden dieser Sammlung.

§. 17.

Auf der 9ten Seite des Vorberichts, bey dem 7ten Abschnitt, stehen die Worte: „Der Text zu einer ordentlichen Arie, oder einem Tutti, u. s. w. wird „der Musik zu gefallen in die Form, die er hat, gebracht.„ Wir müssen zu unserer Schaam bekennen, daß wir den Sinn hievon nicht einsehen.

§. 18.

„Aus diesen Ursachen (weil man sich in den Oden so sehr an den Worten, „als den Tönen ergötzen will) muß eine Odenmelodie so redend seyn, damit man „die Worte recht verstehen könne. Und deßwegen nenne ich eine Odenmelodie nur „eine musikalische Kleinigkeit, in Vergleichung mit andern musikalischen Stücken.„

Anmerkung.

Es kommt allhier das Wort **redend** vor, dessen Bedeutung nach dem Sinne des Herrn Verfassers wir gerne wissen möchten. Heißt es so viel, als **affectvoll**? Denn man pflegt von einem rührenden und affectvollen Tonstücke, auch so gar wenn es ohne Text ist, zu sagen, **daß es spricht oder redet**. Diese Bedeutung kann nicht statt finden. Denn es kann in einer Ode nichts weniger als Affect seyn, und die Worte können doch recht wohl verstanden werden, wenn man sie singet. Soll das Wort **redend** also so viel als **syllabisch** bezeichnen, so wie oben **sprechend**? Aus diesem Verstande aber würde einer Seits dem melismatischen Styl, und allen darinnen componirten Oden, z. E. **Hier nimm die sanfte Leyer wieder** ꝛc. ein Nachtheil erwachsen. Denn wenn nur der syllabische Styl redend ist, und nicht der melismatische; was aber nicht redend ist, nicht recht verstanden werden, und folglich nicht gut seyn kann: so muß nothwendig aller melismatischer Gesang nichts taugen. Andrer Seits würden keine größern Singstücke als Oden, und also keine Arien im syllabischen Styl dürfen gesetzt werden. Warum? Dieser Styl gehört nur für Kleinigkeiten; und eine Arie soll ja keine Kleinigkeit seyn. Aus allem

allem diesen ist zu schließen, daß der Herr Verfasser das Wort **redend** in einer andern Bedeutung, als das Wort **sprechend** oben genommen hat, und welche ist denn diese?

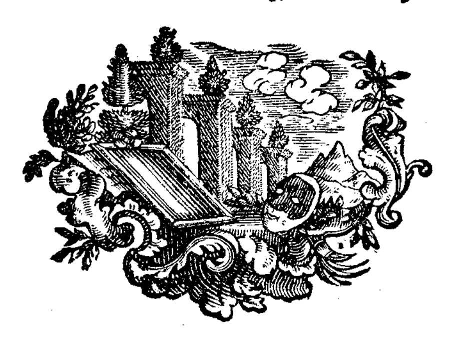
§. 19.

„Ohngeachtet zur Richtigkeit der Melodie zu verlangen stände, daß in „allen Strophen des Textes an eben dem Orte immer wieder gleiche Unterschei„dungszeichen vorkommen sollten: so bescheidet sich dessen doch der Musiker, „aus Besorgniß, der Zuhörer möchte darüber zu viel an den Worten verliehren. „Der Componist kann demnach in Ansehung der Unterscheidungszeichen nichts „weiter thun, als untersuchen, welche durch die Musik am nothwendigsten aus„gedrücket werden müssen. Bisweilen sind sie in der ersten Strophe nicht so „bequem, als in mehrern folgenden. Der Componist muß also den letztern „nachgehen. Die Stellen, welche am genauesten beobachtet werden müssen, „sind die, wo halbe und ganze Cadenzen hingehören; und dann die Fragezei„chen, welche, wenn die ganze Musik nicht ungereimt werden soll, nothwen„dig von dem Poeten wieder in jeder Strophe an ebendieselbe Stelle gesetzt wer„den müssen, wo sie zuvor gestanden haben. Aber, welch ein Zwang ist dieses „nicht? Darum kann es auch nur sehr wenig ganz bequeme Singoden (von „der vorhabenden Gattung) geben.„

Anmerkung.

Man beliebe allhier zurück zu sehen, was zum §. 16. Anmerk. 1. gesagt worden ist.

(Der Beschluß im nächsten Stücke.)



LXXV. Brief.

Berlin, den 29. August 1761.

Vierte und letzte Fortsetzung der Anmerkungen über den Vorbericht zu den Oden mit Melodien.

§. 20.

„Wer Muster von guten Odenmelodien verlanget, der nehme von „den französischen Trinkliedern die ältern, welche kurz nach Lul„lys Zeiten gesetzet worden, auch wohl viele von Lullys und „Campras Operarietten zum Grundrisse.„

Anmerkung.

Wie man siehet, so machet der Herr Verfasser unter der Schreibart vieler lullyschen und campraischen Operarien, und unter der Schreibart der ältern französischen Chansons keinen sonderlichen Unterscheid, und wir glauben, daß er auch wohl völlig Recht haben mag. Haben hier aber die Liedercomponisten im Operstyl, oder haben die Opercomponisten im Liederstyl geschrieben? — Man kann wohl nicht in Abrede seyn, daß sich so wohl unter den neuern als alten französischen Liederchen, besonders unter denen in lebhafter Bewegung, gar viele gute Stücke finden. Aber entweder sollen diese ein Muster für die deutsche Odensetzer seyn, und alsdenn fallen des Herrn Verfassers seine krause und künstliche Ausarbeitungen (*) weg; oder diese letztern sollen zum Muster dienen,

(*) Man sehe die schöne Ode des Herrn Verfassers: **Mein Thyrsis, dürft ich dir doch sagen** ꝛc. Seite 5. der **Oden mit Melodien**. Die hierinnen brillirenden lombardischen Auszierungen waren zur Zeit der angeführten zween französischen Opercomponisten wohl noch nicht bekannt. So verändern sich die Zeiten!

dienen, wie aus der geharnischten Vorrede zu schließen, und alsdenn müssen die französischen wegbleiben. Wir wünschen, daß sich der Herr Verfasser hierüber etwas bestimmter erklären möge.

§. 21.

„Einige Fehler wider die Länge und Kürze der Sylben ausgenommen, „welche Fehler aber in der französischen Sprache erlaubet werden, sind gedachte „Lieder dem Endzweck einer Odenmelodie sehr gemäß. Sie sind simpel und „leicht, daß sie **von jedermann** können gesungen werden.„

Anmerkung.

Nicht alle französische Chansons sind in dem Falle, daß sie **von jedermann** können gesungen werden.

„Zwar sind viele davon sehr einförmig und platt; aber dieses verbessere „man, wenn man welche nachmachen will, **durch anständige Auszierun-„gen.** Man gebe seinen Arbeiten eine angenehmere Wendung, und etwas „mehr Lebhaftigkeit und Mannichfaltigkeit, als die französischen haben.„

Anmerkung.

Und wenn nun dieses alles geschehen ist, so kommen Oden heraus, als wir sie heutiges Tages von guten Odensetzern haben.

„Man hüte sich aber ja, den vielen zu unserer Zeit herrschenden Gesang-„verderbern nachzuahmen, welchen sehr oft, auch nur über ein Paar simpeln No-„ten, die Zeit zu lang zu werden scheinet, und deren Odenmelodien einem gothi-„schen Giebel eines alten Gebäudes ähnlich sehen. Wer den Gesang immer „durch viele bunte Noten verunzieret, der hat keinen Geschmack, und leget da-„mit allemal ein neues Zeugniß der schon lange bekannten Wahrheit ab: daß „es viel schwerer sey, einen simpeln und leichten Gesang zu erfinden, als einen „ausgekräuselten und schweren.

Anmerkung.

Wider die Gesangverderberey, sie mag in Oden oder andern Singstücken begangen werden, kann ein wohlgesinnter Tonkünstler nicht zu viel eifern, und der Herr Verfasser thut wohl, die Schüler der Singcomposition davor treulich zu warnen. Indessen ist aber gewiß, daß so wenig jeder syllabischer Ausdruck ohne Unterscheid den Gesang schön machet, so wenig jeder melismatischer ihn verstellet. Es giebt gute und schlimme Fortschreitungen im melismatischen Styl, so wie im syllabischen. Nur die schlimmen verderben den Gesang. Vor den

guten

guten brauchet man sich gar nicht zu hüten. Nur muß vernünftig damit gewirthschaftet, und der Zierrath nicht verschwendet werden. Dieses sind vermuthlich die Gedanken des Herrn Verfassers bey der angeführten Passage gewesen.

§. 22.

„Will man endlich wissen, ob eine Odenmelodie ihrer Eigenschaft und „den Worten gemäß abgefasset worden, so ist dies die untrüglichste Probe: „Versteht man die Worte, auch wenn sie gut abgesungen werden, und den „Sinn derselben nicht deutlich: so taugt die ganze Odenmelodie nichts, sie klin„ge auch auf irgend einem Instrumente so schön als sie immer wolle.

Anmerkung.

Diese Probe bezieht sich auf den Grundsatz: daß die Odenmelodie soll mehr **redend** oder **sprechend** als **singend** seyn. So lange dieses dem Singen entgegen gesetzte Reden nicht auf eine bestimmte Art erkläret wird: so lange ist es unmöglich, diese Probe vorzunehmen und zu beurtheilen. Denn was das deutliche Verstehen der Worte betrifft, so muß so gut eine Arie, als eine Ode dieser Eigenschaft fähig seyn; sonst brauchte man, anstatt eine Arie mit Worten abzusingen, selbige nur mit den Namen der Noten buchstabiren zu lassen. Man würde gleichen Nutzen davon haben. Wäre es nicht vielleicht besser gewesen, anstatt dieser zweydeutigen Probe, den eigentlichen unveränderlichen Character zu beschreiben, wodurch sich die Schreibart der Ode von der Schreibart einer Arie unterscheiden sollte, gesetzt, daß solches auch durch den Misbrauch der Zeit nicht allezeit geschicht? Sollte dieser Character wohl nicht **in dem syllabischen Ausdruck einzig und allein** gesuchet werden müssen? Ja, da würde die Ode nicht von dem Kirchenchorale unterschieden seyn. Ey nun! Man erlaube ihr **erstlich** einige Freiheiten des melismatischen Styls, jedoch nicht das ganze Stück durch; auch keine gebrochne oder springende Melismata, wenigstens sehr selten, und mit vieler Behutsamkeit, eins oder zwey in einem ganzen Stücke; sondern gehende, doch nicht im lombardischen Geschmack mit nachschlagenden pünctirten Noten; und diese gehende ebenfalls nur von Zeit zu Zeit, eins oder aufs höchste zwey in einer vierfüßigen Sectionalzeile. **Zweytens** muß sich nicht der syllabische Ausdruck auf einerley oder zweyerley Arten von Notenfiguren einschränken. Er muß sich wenigstens auf dreyerley Arten ausdehnen, um einen poetischen Klangfuß so gut in zween musikalische Tacte, als zween und mehrere poetische Klangfüße in einen einzigen musikalischen Tact verwandeln, und durch diese in ebendemselben Stü-

cke abwechselnde Arten des syllabischen Ausdrucks geschickte Veränderungen hervorbringen zu können. Der Gesang muß übrigens zwar leicht und ungekünstelt, aber nicht platt, gemein und einförmig seyn. Wo uns recht ist, so möchten wohl alle gute französische Liederchen beynahe diesen Character haben. Wir wollen es auf den Ausspruch des Publici ankommen lassen. Sollte aber dieser Character für unsere deutsche Oden genehmigt werden, wie viele Stücke von des Herrn Verfassers künstlichen Feder würden da verlohren gehen? Bey den zur Zeit annoch so getheilten Meinungen über die wahre Beschaffenheit einer Ode sollte man, unsers Erachtens, auf diejenigen Tonkünstler nicht so gar böse seyn, die zweyerley Arten von Oden annehmen, **Singoden** und **Clavieroden**. a) Die **Singoden** sollten ungefähr den eben beschriebnen Character haben. Diese würden in Spatziergängen, in kleinen artigen Zirkeln, und an der Tafel beym Confect, ihre Dienste thun. Man müßte aber auch schickliche Texte dazu wählen. Gewisse moralische Stücke und andre Lieder, wo sich der Poet mit seiner Leyer oder den Musen unterhält, und so weiter, gehören wohl nicht an solche Oerter hin. Sie haben daselbst eben die Annehmlichkeit, die der Discurs des Herrn Magister Duns mit seiner glühenden Schäferinn über die Monaden oder den Satz des Widerspruches hat. b) Die **Clavieroden** könnten den Character der eigentlichen Singoden in so weit übertreten, als die Stimme aufs strengste ihr Recht dabey behauptete, und nicht mit zu gekräuselten und zu bunten, oder gar wohl ungeschickten und unsangbaren Passagen beschweret würde. Hier könnten zur Noth einige Texte Statt finden, die sich nicht in die eigentliche Singode schicken. Man componirte diese Oden mit Mittelstimmen, so wie verschiedene gute Odencomponisten unserer Zeit zu thun gewohnt sind Die Singoden aber müßten à la Françoise, ohne Generalbaß und die geringste Begleitung gesetzet werden, damit man eine Art von der andern sogleich bey dem ersten Anblick unterscheiden könnte, und keiner in die Versuchung gerathen möchte, sie auf dem Claviere zu spielen. Das sind unsere Gedanken von der Ode.

§. 23.

Der Herr Verfasser endigt mit der vorgeschlagnen unerklärten Odenprobe seinen Unterricht von der musikalischen Beschaffenheit einer Ode, und wendet sich zur poetischen. Was hievon gesagt wird, verdienet mehr als einmal von einem Dichter, der Oden für die Musik ausarbeiten will, gelesen, und in Uebung gebracht zu werden. Wir wollen mit der Erlaubniß des Herrn Verfassers noch ein Paar Anmerkungen über die Beschaffenheit der Odencomposition, die ihm in der Geschwindigkeit entwischet sind, hinzufügen.

Erste

Erste Anmerkung.

Es ist den Gesetzen der Mannigfaltigkeit zuwider, wenn der Anfang einer Sectionalzeile zu oft, und besonders zwoer unmittelbar auf einander folgender Sectionalzeilen, mit einerley Noten gemacht wird. Ein Exempel hievon hat man an der eilften Ode der vorhabenden Sammlung: **Nein, nein, man fängt mich nicht so bald**, wo die Strophe aus sechs Zeilen besteht, und fünf davon, als die erste, zweyte, dritte, fünfte und sechste mit der Note **g** anheben. Die XXI. Ode: **Als noch die mütterliche Brust**, ist noch merkwürdiger in diesem Puncte, indem **alle acht Zeilen** mit der Note **a** anheben; das macht achtzigmal in zehn Strophen. Jedem andern Tonkünstler, als dem Herrn Verfasser, würde dieses als ein Mangel der melodischen Beurtheilungskraft angerechnet werden. Doch vielleicht beweiset uns der Herr Verfasser, daß dieses kein Fehler, sondern eine Schönheit ist.

Zweyte Anmerkung.

Es ist den Gesetzen der Mannigfaltigkeit zuwider, wenn zwo oder gar mehrere unmittelbar auf einander folgende Sectionalzeilen, außer bey der Wiederhohlung oder Versetzung ebenderselben Zeile, auf einerley Art geendigt werden. Auch hierwider ist in der zuerst vorhin angeführten Ode, in Absicht auf die Harmonie, gefehlet worden, weil die zweyte, dritte, vierte und fünfte Zeile mit einerley Grundharmonie, nemlich mit dem Dreyklange **g h d** ihren Ruhepunkt machen. Daß der Einschnitt an zween Oertern mit der Quinte, an einem andern mit der Octave, nemlich bey der Cadenz in der Mitte, und bey dem folgenden Absatz mit der Terz gemachet wird, dieses macht, unsers Erachtens, den Fehler nicht gut. Man nennet dieses semper eadem oberrare lyra. Der Herr Verfasser beschuldigt den Text zu dieser Ode, daß er kein musikalisches Reimgebände hat, (**Vorbericht**, Seite 11.) und hat Recht. Hätte aber der sinnreiche Componist nicht diese Unvollkommenheit, durch eine **Wiederhohlung** der letzten Zeile jeder Strophe, und eine vorläufig darnach eingerichtete Tonführung in der Melodie und Harmonie, einigermaßen heben, und dadurch dieses Reimgebände verbessern können? Wenn in manchen Arien wider alle grammatische, logische und rhetorische Richtigkeit, die unschicklichsten Wiederhohlungen gemachet, und dazu mit Bravo! Bravißimo! begleitet werden: warum sollte man, zur Vermeidung einer musikalischen Unvollkommenheit, nicht in einer Ode eine Zeile, zumal noch eine ganz schickliche Zeile, wiederhohlen dürfen? Auch in der fünften Ode: **Mein Thyrsis, dürft ich dir doch sagen**, hätte eine mit ihrer gehörigen Melodie versehene Wiederhohlung der letzten Zeile jeder Strophe Statt gefunden, und die Empfindung würde alsdenn jeden belehren, daß die Musik darzu annoch besser wäre.

Dritte Anmerkung.

Es ist den Gesetzen der ganzen Cadenz zuwider, im galanten Styl und in einem Sologesang mit der Terz zu schließen, wie in der XXIten Ode: **Als noch die mütterliche Brust** rc. geschehen ist, nemlich:



Man siehet aus diesem Exempel, daß nicht allein die Harmonisten, sondern auch die Melodisten zu künsteln, und die Musik mit gar besondern Seltsamkeiten zu bereichern anfangen. **O du arme todtgeschlagne Musik!** schreibt der Herr Telemann an einen guten Freund bey Gelegenheit eines gewissen, mit den neuen Drucknoten edirten, musikalischen Werkes. Schade, daß die im Gesange so schöne Ode ein so bizarres Final hat.

- - - Turpiter atrum
Desinit in piscem mulier formosa superne.

In der Mitte hat man Ursache, die Art dieser Cadenz zu übersehen; aber nicht am Ende. In Instrumentalsachen geht es ganz wohl an, die mittlern Cadenzen und die am Ende ähnlich zu machen. In der Vocalmusik sind viele Ursachen Schuld, daß diese Aehnlichkeit nicht allezeit bewirket werden kann, und auch nicht darf rc.

Ode, componirt vom Herrn W. B.




un = ser großes Fest!
uns nicht gar ver = läßt!
Du schen = kest uns das
Mark der Reben, den Greis und Jüng = ling zu = er=
freun. Ja, ja! nun mag ich wieder le = ben; was
ist ein Le = ben oh = ne Wein?

Will=

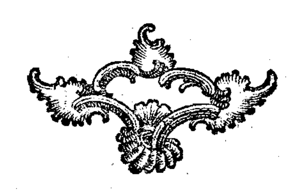
Willkommen, Weinles, unsre Freude!
Sey ewig unser grosses Fest!
Wie jauchzen wir nach langem Leide,
Daß Bacchus uns nicht gar verläßt!
Du schenkest uns das Mark der Reben,
Den Greis und Jüngling zu erfreun.
Ja, ja! nun mag ich wieder leben:
Was ist ein Leben ohne Wein?

Der Erdkreiß drohte zu vergehen:
Denn, ach! die Rebe stund betrübt.
Nun fließt ihr Nectar auf den Höhen,
Der allem neues Leben giebt.
Erfrorne Dichter, singt nun wieder!
Will keine Muse günstig seyn?
Lyäus lehret beßre Lieder:
Nichts ist so sinnreich, als der Wein.

Verschmachtend lag mit schlaffem Bogen
Die matte Liebe hingestreckt.
Wie muthig ist sie aufgeflogen,
Nachdem sie jungen Wein geschmeckt!
Er hilft ihr seine Freunde krönen:
Es ist bequem, ihr Weib zu seyn:
Sie küssen immer treue Schönen;
So überredend ist ihr Wein.

Ismenen quält ein träger Gatte,
Der ganze Nächte schlafen kann.
Weil Amor nicht geholfen hatte,
So ruft sie Vater Bacchum an.
Der Alte zecht, wird los' und herzet,
Und schläft erst spät und küssend ein.
Daß er mit halber Jugend scherzet,
O Wunder! Thut das nicht der Wein?

Der Wein kann alles möglich machen:
Dir, Wein, sey dieser Tag geweiht!
Es herrsche Scherz, Gesang und Lachen;
Man zech' aus frommer Dankbarkeit.
Was fehlt? Ihr Freunde, nur noch eines!
Den frohen Amor ladet ein:
Denn Amor ist ein Freund des Weines,
Und ohne Küsse schmeckt kein Wein.



LXXVI. Brief.

Berlin, den 5. September 1761.

Procul ite profani!

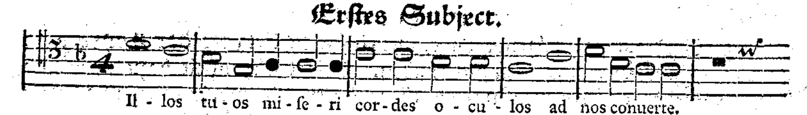
Ich habe mir vorgenommen, meine Leser auf heute, und einige andere folgende Tage, mit einem Artikel **aus der Lehre von der Fuge** zu unterhalten. Die Gelegenheit dazu wird mir von einem in unserer Gegend ziemlich unbekannten und raren Buche gegeben, welches mir durch einen glücklichen Zufall in die Hände gerathen ist. Es ist das **vierzehnte Werk** eines der berühmtesten Harmonisten des vorigen Jahrhunderts, des **Peter Franz Valentini** aus Rom. Es enthält verschiedene polymorphische Canons, und die Aufschrift ist: *Canoni musicali del Signor Pier Francesco Valentini Romano. In Roma, appresso Mauritio Balmonti.* M DC LV. Der erste Canon ist, aus verschiednen Ursachen, der merkwürdigste, und verdienet allen denen, die sich mit dem Fugenwesen beschäftigen, bekannt gemachet zu werden, den Geübtern zum Vergnügen, und Anfängern zum Unterrichte. Letztere haben Gelegenheit, sich nach Anleitung desselben, in der Kunst zu üben, **wahre und bequeme Fugenthemata** zu erfinden. Ich verstehe dadurch solche Themata, die nicht allein **zum Theil**, sondern auch **ganz** einer Auflösung in sich selbst fähig sind.

Die Kunst, Themata von dieser Art zu erfinden, gründet sich auf die Känntniß aller nur möglichen Arten von Nachahmungen, und erfordert eine Menge von Versuchen, vermittelst welcher man die melodische und metrische Beschaffenheit eines Thematis dergestalt zu ordnen trachtet, daß es auf verschiedne Art **gegen sich selbst**, als in weiterer und näherer Entfernung, in verschiednen Intervallen, in gleicher und ungleicher Bewegung, in gleicher und ungleicher Notengröße, im Auf- und Niederschlag, zwey- drey und mehrstimmig, u. s. w. eingeführet werden kann.

Es ist wahr, daß es im geringsten nicht nöthig ist, daß alle Fugensätze aller nur möglichen Arten von Nachahmungen unter sich fähig seyn müssen.

Aber gleichwohl muß ein jeder Fugensatz ohne Unterscheid, wenigstens ein oder ein paarmahl ganz, und mehrere mahle zum Theil, einiger engen Arten von Nachahmung unter sich, d. i. der Auflösung in sich selbst, fähig seyn; und derjenige Satz, dem es an dieser Eigenschaft fehlet, tauget schlechterdings nicht zur Fuge. Er ist nicht allein den Gesetzen und dem Character der Fuge an sich zuwider; sondern er kann auch nicht geschickt harmonisch bearbeitet werden; und wer sich nur einige Zeit mit Fugen abgegeben, kann es sofort der bloßen Melodie anhören, daß der Geist der Fuge nicht in solchem Satze herschet.

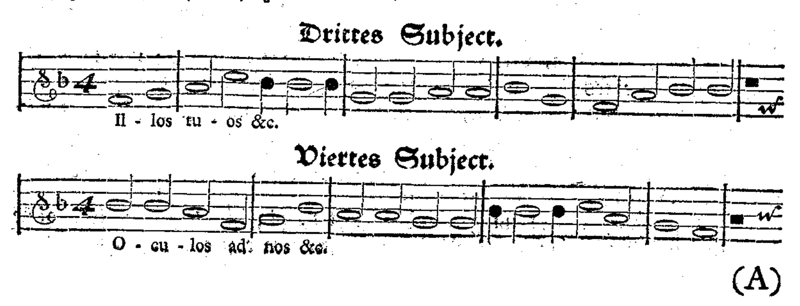
Hier ist der vorgedachte erste polymorphische Canon des Valentini mit seinen vielfachen Auflösungen.



Der Gesang dieser siebzehn Noten heißt bey dem Verfasser das Hauptthema, oder das erste Subject. Aus der Versetzung desselben in die rückgängige Bewegung entstehet das zweyte Subject, als:



Wenn das erste Subject in die Gegenbewegung gebracht wird: so entsteht das dritte Subject; und wenn mit dem zweyten Subject auf ähnliche Art verfahren wird: so entsteht das vierte.



(A) Auflösungen des ersten Subjects mit zwo Stimmen.

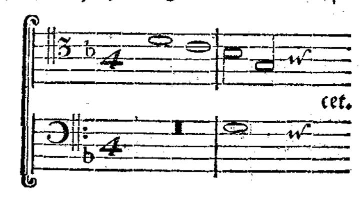
(1) Nachahmung in der Unterquarte.



Ich werde zur Schonung des Notendrucks hinfort nur allezeit den Anfang des Eintritts anzeigen, und es jedem Liebhaber selbst überlassen, die Folge hinzuzudenken. Wenn in der vorhergehenden Nachahmung die anhebende Stimme den Gesang geendigt hat, so kann sie, ohne die am Ende vorgeschriebne Pause abzuwarten, allezeit entweder um eine **Secunde** höher oder tiefer, als die Anfangsnote des Satzes, oder um eine **Terz** oder **Quinte** tiefer, und also auf viererley Art gegen die beyden letzten Note der Folgestimme, durch einen neuen Eintritt denselben sofort wieder anheben. Hierdurch entstehen **vier Zirkelcanons durch die Töne**, die sich ein jeder nach Belieben zu Papiere bringen kann. Daß die Folgestimme auf eine ähnliche Art, als die erste den Gesang immer wieder anhebet, wieder nachfolgen müsse, verstehet sich von selbst. Man kann den zweyten Theil der **marpurgischen Abhandlung von der Fuge** allhier mit Nutzen gebrauchen.

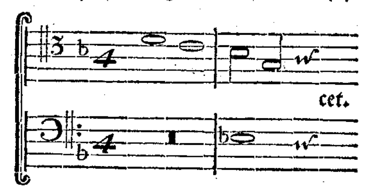
Der Auctor des Canons, der Herr Valentini, bringet diese vier Zirkelcanons mit ins Verzeichniß der Auflösung des Canons, und zählet also bereits **fünf Auflösungen**. Er hat hierinnen auch völlig Recht, wenn die in dem Gesange des Satzes steckende Veränderungen canonisch untersuchet werden, wie er hat thun wollen. Wenn man aber den Eintritt der Folgestimme nach dem Intervall, in welchem selbiger geschicht, und also bloß fugenmäßig, in Absicht auf die Art der Auflösung des Thematis in sich selbst, betrachtet: so ist in den vier angezeigten Zirkelcanons nichts neues vorhanden, indem die Antwort allezeit mit eben demselben Intervalle zwischen beyden Stimmen geschicht, nemlich mit der Unterquarte. Wir wollen uns indessen den Absichten des Verfassers gemäß bezeigen, und auf ähnliche Art mit ihm zählen.

(6) Nachahmung in der Unterquinte.



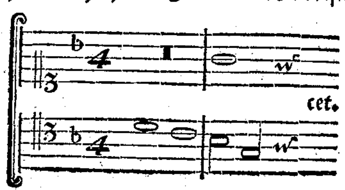
Bey der Wiederhohlung kann, nach abgewarteter Finalpause, der Gesang entweder um eine **Terz** oder **Quinte** höher, ingleichen um eine **Terz** tiefer; oder, mit Vorbeylassung dieser Pause, um eine **Quinte** tiefer, angehoben werden. Hieraus entstehen **vier Zirkelcanons** durch die Töne.

(11) Nachahmung in der Unterseptime.



Wenn die Replik mit der **Ober- oder Unterterz**, oder ohne die Pause am Ende abzuwarten, mit der **Obersecunde** gemacht wird: so wird man **drey Zirkelcanons** durch die Töne hervortreten sehen.

(15) Nachahmung in der Oberquarte.



Wenn

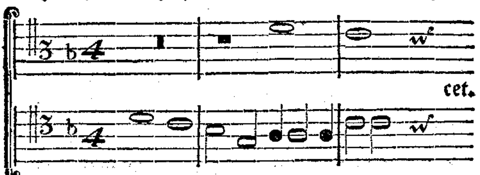
Wenn die Replik mit der **Ober- oder Unterterz**, der **Ober- oder Unterquinte**, ingleichen ohne Abwartung der Pause, mit der **Untersecunde** oder **Unterquinte** gemacht wird: so entstehen daraus **sechs Zirkelcanons** durch die Töne.

(22) Nachahmung in der Obersexte.



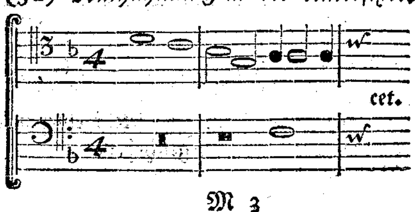
Die Wiederhohlung in der **Ober- und Unterterz**, ingleichen in der **Oberquinte**, und mit Uebergehung der Finalpause, in der **Obersecunde** giebet vier Zirkelcanons.

(27) Nachahmung in der Oberterz.



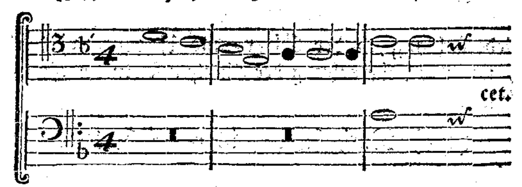
Die Wiederhohlung geschicht, nach der gehörigen Pause einer ganzen Note, um eine **Terz** höher, oder **Sexte** tiefer. Die Wiederhohlung in der **Unterterz**, und ohne Abwartung der Finalpause, in der **Untersecunde** und **Unterquinte**, giebet drey neue Veränderungen.

(31) Nachahmung in der Untersexte.



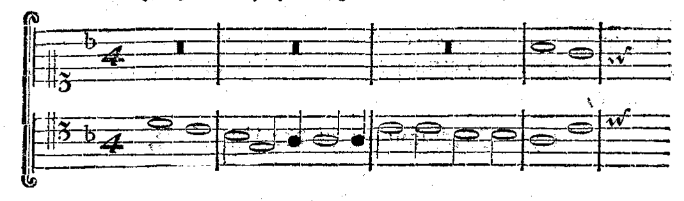
Die Wiederhohlung geschicht um eine Sexte tiefer, oder Terz höher. Uebrigens ist diese Auflösung nichts anders, als eine Umkehrung in der Octave der Auflösung von Nummer 27., so wie es die Auflösung von Nummer 15. in Ansehung der von Nummer 6. ist. Es werden sich in der Folge noch viele ähnliche Fälle finden, welches ich hiemit zum voraus anzeigen will, um nicht jedesmahl besonders davon reden zu durfen. Dem Kenner des doppelten Contrapuncts werden diese Fälle sofort in die Augen leuchten. Von der vorhergehenden Nummer 31. hat der Verfasser eine neue Wiederhohlung angezeiget, nemlich die in der Unterquinte, ohne Abwartung der Pause, um einen Zirkelcanon durch die Töne hervorzubringen.

(33) Nachahmung in der Unterquarte.



Die Wiederhohlung geschicht in der Unterterz. Die mit der Unterseptime, und ohne Abwartung der Finalpause in der Obersecunde giebt zwo andere Veränderungen.

(36) Nachahmung in der Oberquinte.

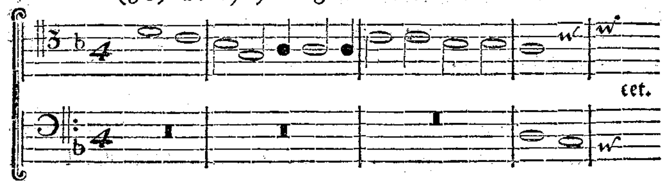


Die Wiederhohlung geschicht, ohne Abwartung der Finalpause, um eine Secunde höher. Wenn, anstatt der vorgeschriebnen Pause von einer Runden, zwo Runden pausiret werden: so kann vermittelst einer neuen Veränderung, die Wiederhohlung in der Unterquarte geschehen.

(38) Nach-



(38) Nachahmung in der Unteroctave.



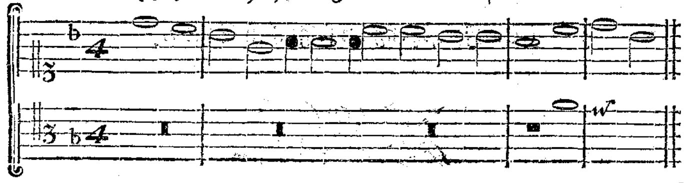
Diese Nachahmung ist eine Umkehrung in der Duodecime der vorhergehengen bey Nummer 36. Die Wiederhohlung geschicht, nach einer Pause von zwo Runden, um eine Quarte tiefer.

(39) Nachahmung in der Obersecunde.



Ohne die Finalpause abzuwarten, kann der Gesang bey der Replik, eine Quinte tiefer wieder angehoben werden.

(41) Nachahmung in der Unterquarte.



Diese

Diese Nachahmung ist nichts anders als eine Umkehrung ad Duodecimam der vorhergehenden bey Nummer 39., obwohl in einer andern Octave. Ohne Abwartung der Finalpause kann sie bey der Wiederhohlung um eine Secunde tiefer versetzet werden.

(43) Nachahmung im Einklang.

Ich will diese, und einige folgende Nachahmungen zur Schonung des Notendrucks, mit Worten anzeigen. Die gegenwärtige nimmt, bey der vierzehnten Note, nach einer Pause von acht Runden, mit dem fünften Tact ihren Anfang. Die Wiederhohlung geschicht um eine Terz höher, oder Sexte tiefer. Wenn man die Finalpause vorbeyläßt, so kann selbige mit der **Unterquinte** gemacht werden.

(45) Nachahmung in der Unterquinte.

Die Folgestimme tritt in eben der Entfernung, als bey der vorhergehenden Nummer 43., aber in der Unterquinte, ein. Mit Uebergehung der Finalpause kann die Replik in der **Untersecunde** gemachet werden.

(47) Nachahmung in der Oberoctave.

Mit der Weite des Eintritts der Folgestimme ist es wie mit den beyden vorhergehenden Nummern 45. und 43. beschaffen, nur daß selbiger in der Oberoctave geschicht. Es ist einerley, ob die Wiederhohlung eine Terz höher, oder eine Sexte tiefer, angestellet wird. Wenn man die Finalpause vorbey läßt, so kann, zur Veränderung, die Replik mit der **Unterquinte**, und der **Obersecunde** gemacht werden.

(50) Nachahmung in der Unteroctave.

Es verhält sich mit der Weite des Eintritts, wie bey der vorigen Nachahmung, von welcher die gegenwärtige eine Umkehrung ad Octavam ist. Die Wiederhohlung kann entweder eine Terz höher, oder Sexte tiefer geschehen. Bey Uebergehung der Finalpause kann zur neuen Veränderung, die Replik entweder mit der **Oberquarte** oder **Unterquinte** gemacht werden.

(Die Fortsetzung im folgenden Stücke.)



Kritische Briefe über die Tonkunst.

LXXVII. Brief.

Berlin, den 12. September 1761.

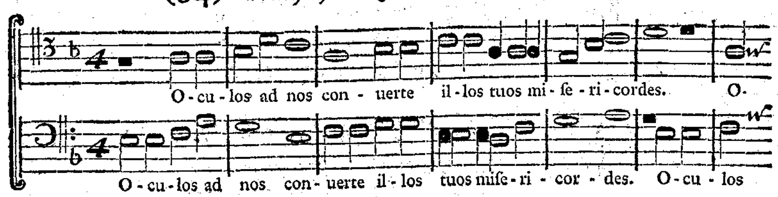
Erste Fortsetzung des Artikels aus der Fugenlehre.

(52) Nachahmung in der Oberquinte.

Diese nimmt auf der sechzehnten oder der vorletzten Note, nach einer Pause von neun ganzen, in der Mitte des fünften Tacts, ihren Anfang. Die Umkehrung derselben ad Octavam, nemlich die Nachahmung in der **Unterquarte** giebt eine neue Veränderung.

(B) Auflösungen des zweyten Subjects (*) mit zwo Stimmen.

(54) Nachahmung in der Oberquarte.



Wenn

(*) Man beliebe sich allhier zu erinnern, daß dieses zweyte Subject nichts anders, als das in **rückgängige Bewegung** versetzte erste Subject ist. Siehe den LXXVI. **Brief**, Seite 90.

Wenn die Finalpause übergangen wird, so kann die Wiederhohlung in der Ober- und Untersecunde, ingleichen in der Oberterz und Oberquinte gemacht werden, woraus vier neue Veränderungen und dadurch so viele Zirkelcanons durch die Töne entstehen.

(59) Nachahmung in der Oberquinte.



Die Wiederhohlung in der Unterterz und Unterquinte, ingleichen in der Oberterz, und mit Uebergehung der Finalpause, in der Oberquinte, giebt vier neue Veränderungen.

(64) Nachahmung in der Oberseptime.

Selbige geschicht, in voriger Entfernung, nach einer Pause von zwo Runden. Bey der Wiederhohlung kann der Gesang eine Terz höher oder tiefer, ingleichen mit Uebergehung der Finalpause, eine Secunde tiefer versetzet werden, um dreyerley Arten von Zirkelcanons durch die Töne hervorzubringen.

(68) Nachahmung in der Unterquarte.

Mit der Weite des Eintritts ist es wie mit der vorhergehenden Num. 64. beschaffen, von welcher die gegenwärtige nichts anders als eine Verkehrung ad Decimam ist. Die sechs neuen Veränderungen geschehen vermittelst der Wiederhohlung des Satzes in der Ober- und Unterterz, ferner in der Ober- und Unterquinte, und mit Vorbeylassung der Finalpause, in der Obersecunde und Oberquinte.

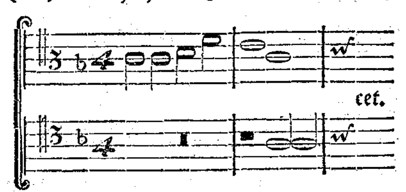
(75) Nachahmung in der Untersexte.



Diese

Diese Nachahmung ist eine Verkehrung ad Decimam der bey Num. 59. in der Oberquinte. Wenn die Wiederhohlung in der Ober- oder Unterterz, oder in der Unterquinte, ingleichen mit Uebergehung der Finalpause in der Untersecunde gemacht wird: so entstehen vier neue Veränderungen.

(80) Nachahmung in der Unterterz.

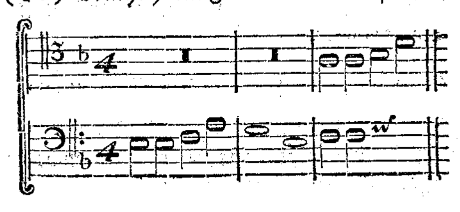


Die ordentliche Wiederhohlung des Gesanges, nach abgewarteter Finalpause, kann eine Terz tiefer, oder Sexte höher gemachet werden. Drey neue Veränderungen entstehen, wenn die Replik in der Oberterz, und mit Uebergehung der Finalpause, in der Obersecunde oder Oberquinte gemacht wird.

(84) Nachahmung in der Obersexte.

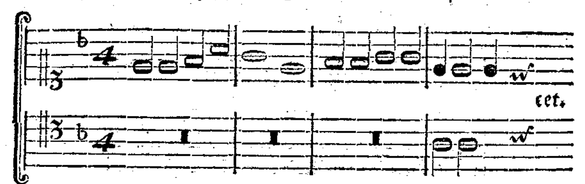
Der Eintritt der Folgestimme geschicht in voriger Entfernung, nach der Pause dreyer Runden. Die Nachahmung entstehet aus der Verkehrung ad Octavam der vorhergehenden 80ten Nummer. Die ordentliche Wiederhohlung geschicht in der Oberterz oder Untersexte. Wenn die Replik eine Quinte höher gemacht, und die Finalpause übergangen wird: so entstehet die fünf und achzigste Veränderung.

(86) Nachahmung in der Oberquarte.



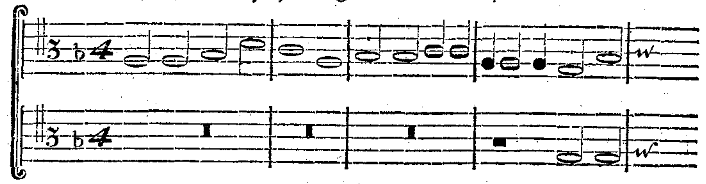
Die ordentliche Wiederhohlung geschicht eine Terz höher. Zwo neue Veränderungen entstehen, wenn der Gesang eine Septime höher, oder mit Vorbeylassung der Finalpause, in der Untersecunde wiederhohlt wird.

(89) Nachahmung in der Unterquinte.



Die Wiederhohlung kann auf zweyerley Art gemacht werden; **einmahl**, wenn die Finalpause übergangen, und der Gesang eine Secunde tiefer (allezeit in Absicht auf die Anfangsnote verstanden,) versetzet wird; **ein andermahl**, wenn man zwo Runden, oder einen ganzen Tactraum pausiret, und den Gesang eine Quarte höher anhebet. Die Verkehrung der letzten Veränderung ad Duodecimam bringet, vermittelst der Nachahmung in der Octave, eine dritte Veränderung zuwege.

(92) Nachahmung in der Untersecunde.



Die Wiederhohlung geschicht eine Terz höher, und, mit Uebergehung der Finalpause, eine Quinte höher.

(94) Nachahmung in der Oberquarte.

Die Folgestimme tritt in eben derjenigen Entfernung wie vorher ein. Die Wiederhohlung geschicht eine Septime höher, oder Secunde tiefer; und, wenn die Finalpause übergangen wird, in der Obersecunde.

(96) Nach=

(96) Nachahmung im Einklange.

Die Folgestimme tritt nach einer Pause von acht Runden, mit dem fünften Tacte ein. Die ordentliche Replik geschicht mit der Obersexte oder Unterterz. Eine Veränderung entsteht, wenn die Finalpause aufgehoben, und der Gesang eine Quinte höher wieder angehoben wird.

(98) Nachahmung in der Oberquinte.

Die Folgestimme tritt in voriger Entfernung ein. Die eine Wiederhohlung geschicht, nach abgewarteter Finalpause, um eine Terz höher; und die andere, zur Hervorbringung eines neuen Zirkelcanons durch die Töne, wird, ohne Abwartung der Finalpause, in der Obersecunde gemacht.

(100) Nachahmung in der Unteroctave.

Es ist mit der Weite des Eintritts, wie bey der vorhergehenden 98. Nummer bewandt. Die Replik geschicht eine Terz tiefer; und, wenn die Finalpause übergangen wird, eine Secunde tiefer. Die Verkehrung der Nachahmung ad Octavam giebt eine neue Veränderung. Die Replik geschicht eine Terz tiefer, und, wenn die Finalpause aufgehoben wird, in der Oberquinte oder Unterquarte.

(104) Nachahmung in der Oberquarte.

Diese nimmt auf der siebzehnten Note, nach einer Pause von neun Runden, in der Mitte des fünften Tacts, ihren Anfang. Die Replik kann, nach abgewarteter Finalpause, entweder in dem Anfangsintervall, oder eine Terz tiefer, gemacht werden.

(C) Auflösungen des dritten Subjects (*) mit zwo Stimmen.

(106) Nachahmung in der Oberquarte.

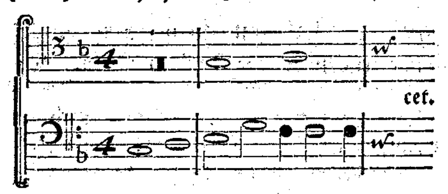


N 3 Wenn

(*) Dieses dritte Subject entsteht bekanntermaßen aus der Versetzung des ersten in die Gegenbewegung. Man sehe den LXXVI. Brief, Seite 90.

Wenn die Finalpause übergangen wird, so entstehen vermittelst der Wiederhohlung in der Unter- und Obersecunde, ingleichen in der Oberterz und Oberquinte, vier Zirkelcanons durch die Töne.

(111) Nachahmung in der Oberquinte.



Bey der Replik kann der Gesang in der Ober- und Unterterz, ingleichen in der Unterquinte; und, ohne Abwartung der Finalpause in der Oberquinte angehoben werden.

(116) Nachahmung in der Oberseptime.

Selbige geschicht in voriger Entfernung, nach der Pause zwoer Runden, mit Anhebung des zweyten Tacts. Bey der Wiederhohlung kann der Gesang eine Terz höher oder tiefer; und, ohne Abwartung der Finalpause, eine Secunde tiefer versetzet werden.

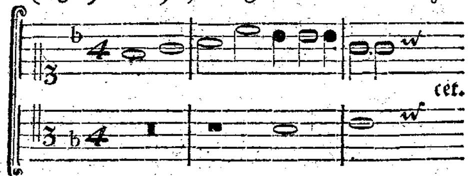
(120) Nachahmung in der Unterquarte.

Die Entfernung des Eintritts ist wie vorhin; und die Auflösung entsteht aus der Verkehrung ad Octavam der Nummer 111. Bey der Wiederhohlung kann der Gesang eine Terz höher oder tiefer, ingleichen eine Quinte höher oder tiefer, und, wenn man die Finalpause vorbeyläßt, eine Secunde oder Quinte höher versetzet werden.

(127) Nachahmung in der Untersexte.

Die Folgestimme tritt in voriger Entfernung ein. Die Replik kann in der Ober- und Unterterz, ingleichen in der Unterquinte; und, wenn die Finalpause vorbeygelassen wird, in der Untersecunde gemacht werden.

(132) Nachahmung in der Unterterz.

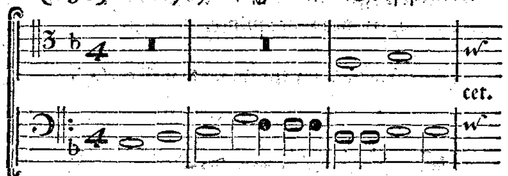


Die ordentliche Wiederhohlung, nach abgewarteter Finalpause, geschicht eine Terz tiefer oder Sexte höher. Neue Veränderungen entstehen, wenn die Replik in der Oberterz, und ohne Abwartung der Finalpause, in der Obersecunde, oder Oberquinte gemacht wird.

(136) Nachahmung in der Obersexte.

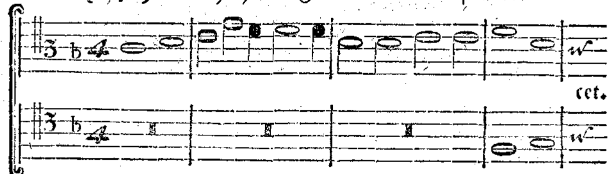
Die Folgestimme tritt in voriger Entfernung ein. Der Proceß beruhet auf einer Verkehrung ad Octavam der vorhergehenden Nummer 132. Die ordentliche Wiederhohlung geschicht in der Unterterz oder Obersexte; die neuen bey vorbeygegangner Finalpause, in der Oberquinte.

(138) Nachahmung in der Oberquarte.



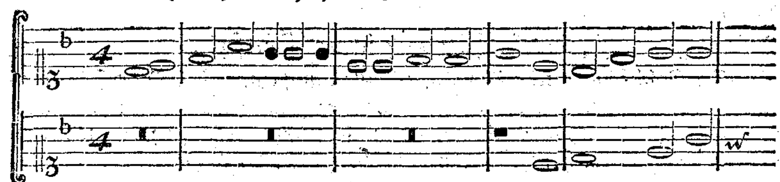
Die ordentliche Wiederhohlung geschicht um eine Terz höher. Zwo neue canonische Veränderungen entstehen, wenn der Gesang eine Septime höher, und bey vorbeygelaßner Finalpause, eine Secunde tiefer versetzt wird.

(141) Nachahmung in der Unterquinte.



Bey der ordentlichen Wiederhohlung wird die vorgeschriebne Finalpause nicht abgewartet, sondern der Gesang sogleich eine Secunde tiefer, allezeit gegen die Anfangsnote gerechnet, versetzet. Eine Veränderung entsteht, wenn statt der vorgeschriebnen Finalpause von einer Runden, zwo Runden pausiret werden, und nach Abwartung selbiger, der Gesang eine Quarte höher wieder angehoben wird. Die Verkehrung dieser letzten Veränderung ad Duodecimam, vermittelst welcher die Nachahmung **in der Oberoctave** gemacht wird, giebet die hundert drey und vierzigste Auflösung. Die ordentliche Wiederhohlung geschicht nach einer Pause zwoer Runden.

(144) Nachahmung in der Untersecunde.



Die ordentliche Replik geschicht um eine Terz höher, und, wenn die Finalpause übergangen wird, in der Oberquinte.

(Die Fortsetzung im folgenden Stücke.)



Kritische Briefe über die Tonkunst.

LXXVIII. Brief.

Berlin, den 19. September 1761.

Zweyte Fortsetzung des Artikels aus der Fugenlehre.



(146) Nachahmung in der Oberquarte.

Die Folgestimme tritt in voriger Entfernung ein. Der Proceß beruht auf einer Verkehrung der vorhergehenden Nummer 144. ad Duodecimam. Die ordentliche Wiederhohlung wird in der Oberseptime, und, wenn die Finalpause unterdrückt wird, in der Obersecunde gemacht.

(148) Nachahmung im Einklange.



Aus der vorhergehenden Vorstellung siehet man, daß die Wiederhohlung in der Unterterz geschicht; woraus denn folget, daß solche ebenfals in der Obersexte Statt findet. Wenn die Finalpause übergangen, und der Gesang eine Quinte höher versetzt wird, so entsteht eine neue Veränderung.

(150) Nachahmung in der Oberquinte.

Die Folgestimme tritt in voriger Entfernung ein. Die ordentliche Wiederhohlung geschicht um eine Terz höher, und wenn die Pause am Ende unterdrückt wird, eine Secunde höher.

(152) Nachahmung in der Unteroctave.

Es ist mit der Weite des Eintritts, wie vorhin, beschaffen. Die ordentliche Wiederhohlung geschicht in der Unterterz, und zwo neue können, wenn die Finalpause aufgehoben wird, in der Oberquinte oder Untersecunde gemacht werden.

(155) Nachahmung in der Oberoctave.

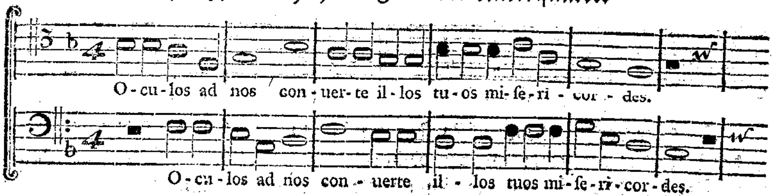
Die Sache beruht auf einer Verkehrung ad Octavam der vorhergehenden Nummer. Die ordentliche Wiederhohlung geschicht eine Terz tiefer; und, wenn die Finalpause übergangen, und der Gesang eine Quarte tiefer, oder Quinte höher versetzt wird, so entsteht eine neue Veränderung.

(157) Nachahmung in der Unterquinte.

Diese nimmt auf der vorletzten Note, in der Mitte des fünften Tacts, nach einer Pause von neun Runden, ihren Anfang. Die Verkehrung ad Octavam giebt eine Nachahmung in der Oberquarte.

(D) Auflösungen des vierten Subjects (*) mit zwo Stimmen.

(159) Nachahmung in der Unterquarte.



Wenn

(*) Dieses vierte Subject entsteht, wie schon bekannt ist, aus der Versetzung des zweyten in die Gegenbewegung. Man sehe den LXXVI. Brief, Seite 90.

Wenn die Finalpause übergangen, und der Gesang in der Ober- oder Untersecunde, ingleichen in der Unterterz oder Unterquinte wiederhohlt wird, so entstehen vier Zirkelcanons durch die Töne.

(164) Nachahmung in der Unterquinte.



Die Replik kann in der Ober- und Unterterz, ingleichen in der Oberquinte, und, wenn die Pause am Ende unterdrückt wird, in der Unterquinte gemacht werden.

(169) Nachahmung in der Unterseptime.

Die Folgestimme tritt in voriger Entfernung ein. Der Gesang kann in der Ober- und Unterterz, und, wenn die Finalpause übergangen wird, in der Obersecunde wiederhohlt werden.

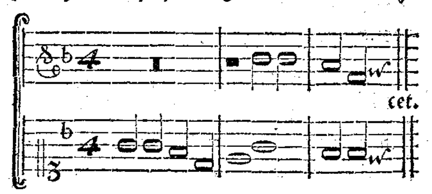
(173) Nachahmung in der Oberquarte.

Der Eintritt der Folgestimme geschicht in voriger Entfernung. Die Sache gründet sich auf eine Verkehrung der Nummer 164. ad Octavam. Die Wiederhohlung kann in der Ober- und Unterterz, in der Ober- und Unterquinte, und, bey vorbeygelaßner Finalpause, in der Untersecunde und Unterquinte gemacht werden.

(180) Nachahmung in der Obersexte.

Die Folgestimme tritt in voriger Entfernung ein. Der Proceß beruht auf der Verkehrung der Nummer 169. ad Duodecimam. Die Wiederhohlung in der Ober- und Unterterz, ingleichen in der Oberquinte, und, wenn die Pause am Ende übergangen wird, in der Obersecunde, giebt vier neue Veränderungen.

(185) Nachahmung in der Oberterz.

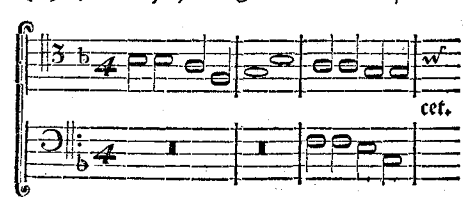


Die ordentliche Wiederhohlung, nach abgewarteter Finalpause, geschicht eine Terz höher oder Sexte tiefer. Neue Veränderungen entstehen, wenn der Gesang bey der Replik eine Terz tiefer, und, ohne Abwartung der Finalpause, ein Secunde oder Quinte tiefer versetzt wird.

(189) Nachahmung in der Untersexte.

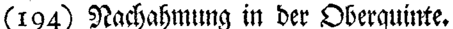
Es ist mit der Weite des Eintritts wie mit der vorhergehenden Num. 185. bewandt, von welcher die gegenwärtige eine Verkehrung ad Octavam ist. Die ordentliche Replik wird eine Terz höher, oder eine Sexte tiefer gemacht. Wenn die Finalpause aufgehoben wird: so kann der Gesang eine Quinte tiefer wiederhohlt werden.

(191) Nachahmung in der Unterquarte.

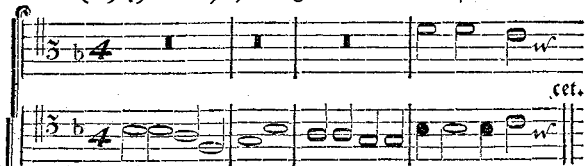


Die ordentliche Replik wird, nach abgewarteter Finalpause, eine Terz tiefer gemacht. Neue Veränderungen entstehen, wenn der Gesang eine Septime tiefer, und, ohne die Pause am Ende abzuwarten, eine Secunde höher transponirt wird.

(194) Nach-

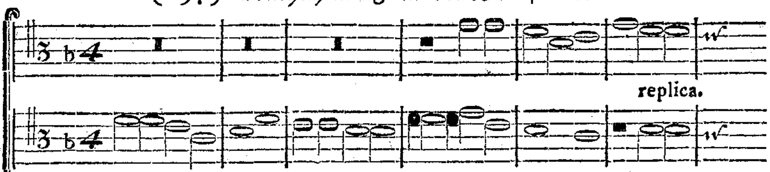


(194) Nachahmung in der Oberquinte.



Wenn die Finalpause übergangen wird, so geschicht die Wiederhohlung eine Secunde höher; und wenn der Wehrt zwoer Runden pausiret wird, eine Quarte tiefer. Die Verkehrung der letztern Veränderung ad Duodecimam bringet eine Nachahmung in der Octave hervor.

(197) Nachahmung in der Obersecunde.

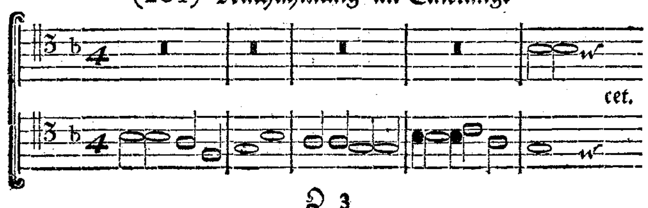


Der Augenschein giebt es, daß bey der Wiederhohlung der Gesang eine Terz tiefer versetzt wird. Eine Versetzung in die Unterquinte findet Statt, wenn die Finalpause unterdrückt wird.

(199) Nachahmung in der Unterquarte.

Die Folgestimme tritt in voriger Entfernung ein. Der Proceß beruhet auf einer Verkehrung der vorhergehenden Nummer 197. ad Duodecimam. Die ordentliche Wiederhohlung geschicht, nach abgewarteter Finalpause, eine Septime tiefer, und, wenn selbige übergangen wird, in der Untersecunde.

(201) Nachahmung im Einklang.



Die ordentliche Replik wird eine Terz höher gemacht. Wenn die Finalpause ausgelassen wird, so kann der Gesang in der Unterquinte wieder angehoben werden.

(203) Nachahmung in der Unterquinte.

Die Folgestimme tritt in voriger Entfernung ein. Die ordentliche Wiederhohlung geschicht eine Terz tiefer. Bey Unterdrückung der Finalpause kann der Gesang eine Secunde tiefer transponirt werden.

(205) Nachahmung in der Oberoctave.

Mit dem Eintritt der Folgestimme, in Absicht auf ihre Entfernung, ist es wie vorhin beschaffen. Die ordentliche Wiederhohlung geschicht eine Terz höher. Die Wiederanhebung des Gesanges in der Unterquinte, und der Obersecunde, bey vorbeygelaßner Finalpause, giebt zwo neue Veränderungen.

(208) Nachahmung in der Unteroctave.

Die Folgestimme tritt in voriger Entfernung ein, und die dabey vorhandne harmonische Veränderung entsteht aus der Verkehrung der vorhergehenden Nummer 205. ad Octavam. Die ordentliche Wiederhohlung geschicht um eine Terz höher, und die neue, wenn die Finalpause übergangen wird, in der Unterquinte.

(210) Nachahmungen in der Oberquinte, und in der Unterquarte.

Selbige nehmen auf der letzten Note des Subjects, nach einer Pause von neun Runden, in der Mitte des fünften Tacts, ihren Anfang.

Anmerkung.

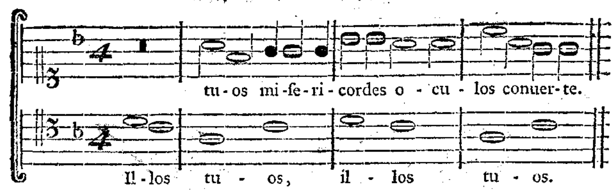
Bevor wir zu den **vermischten Auflösungen** fortgehen, muß ich erinnern, daß ich sowol unter (A) als (B), (C) und (D) einige von dem Verfasser vorgebrachte Auflösungen **mit zertheiltem Subject** ausgelassen, und dafür einige andere von ihm übergangne zum Vorschein gebracht habe. Ich will die gedachte ausgelaßne Auflösungen hiemit nachhohlen, ohne sie mit zu zählen.

(1) mit dem ersten Subject.



Der Gesang des Subjects ist hier nicht allein zwischen zwo verschiedene Stimmen zertheilet worden, sondern die eine Stimme, allhier die oberste, führet selbigen annoch per augmentationem. Die vier Noten derselben sind aus dem ersten und vierten Tacte des ersten Subjects (LXXVI. Brief Seite 90.) entlehnet worden. Die Verkehrung der vorhergehenden Auflösung ad Decimam giebt eine neue Veränderung.

Auf eine andere Art.



Hier findet eine bloße Zertheilung, und keine Vergrößerung der Notenfiguren Statt.

(2) mit dem zweyten Subject.



Der

Der Augenschein giebt es, daß diese Veränderung aus der Versetzung der ersten in die rückgängige Bewegung entspringet. Es braucht es also keiner weitern Anmerkungen dabey. Wenn man die per augmentationem gehende Oberstimme zur Unterstimme machen will, so transponirt man den Baß eine Decime höher.

Auf eine andere Art.



An dieser Zertheilung hat die Augmentation keinen Antheil.

(Die Fortsetzung im folgenden Stücke.)



LXXIX. Brief.

Berlin, den 26. September 1761.

Dritte Fortsetzung des Artikels aus der Fugenlehre.

(3) Mit dem dritten Subject.



Es ist diese Veränderung aus der Versetzung der ersten in die Gegenbewegung, entstanden. Wenn man das vergrößerte Subject in der Tiefe haben will, so wird die Unterstimme eine Decime höher versetzet, und dadurch zur Oberstimme tüchtig gemacht.

Auf eine andere Art.



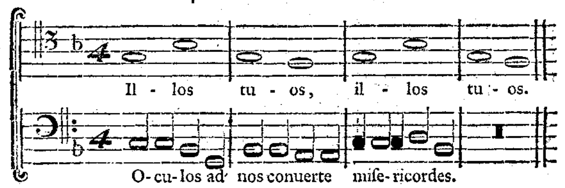
Mit dieser Zertheilung des Thematis ist die Vergrößerung der Notenfiguren nicht verbunden.

(4) Mit dem vierten Subject.



Die vorstehende Veränderung hat ihren Grund in der Versetzung der zweyten in die Gegenbewegung. Wenn das vergrößerte Subject in der Tiefe seyn soll, so wird die Unterstimme ad Decimam erhöhet.

Auf eine andere Art.



Da ist eine bloße Zertheilung, und keine Augmentation vorhanden. Nun kommen die vermischten Auflösungen.

(E) Auflösungen des ersten und zweyten Subjects mit zwo Stimmen.

(212)

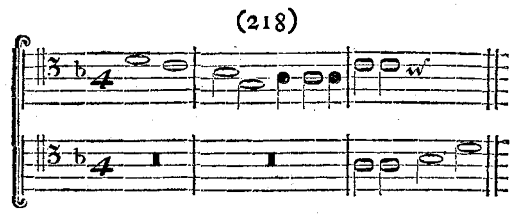


cet. Man sehe den LXXVI. Brief Seite 90.

Die

Die Replik kann, mit und ohne Abwartung der Finalpause, in dem Anfangstone gemachet werden. Wenn diese Pause unterdrückt, und der Gesang in der Ober- oder Unterquinte, ingleichen in der Ober- oder Unterterz wieder angehoben wird: so entstehen vier neue Veränderungen, welche mit der letzten der beyden vorhergehenden fünfe machen.

(218)



Aus der Verkehrung dieser Veränderung ad Octavam entstehet die zweyhundert und neunzehnte Auflösung.

(F) Auflösungen des ersten und dritten Subjects mit zwo Stimmen.

(220)



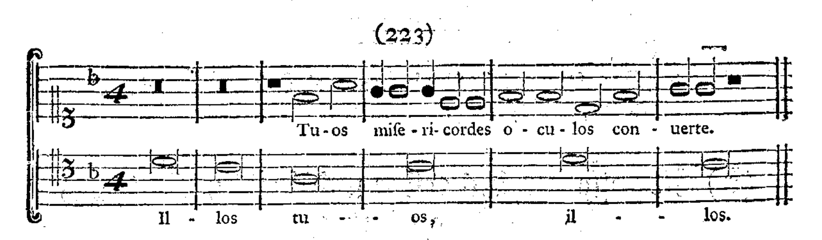
Es kann bey Gelegenheit dieser Auflösung gemerket werden, daß, wenn man ein Fugenthema suchet, man den Gesang desselben so fort dergestalt in die Gegenbewegung versetzen soll, daß beyde Gesänge gegen einander harmoniren. Die Erfahrung lehret, daß solche Themata insgemein verschiedner Arten von Nachahmungen unter sich fähig sind. Es muß aber die eine Stimme gegen die andere nichts anders als Consonanzen, und keine Dissonanz führen.

(221)



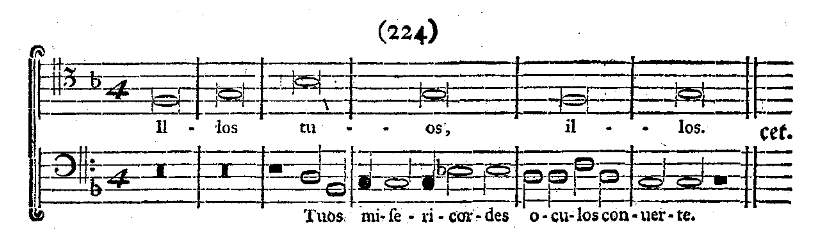
Das erste Subject kommt allhier im Diskant vergrößert vor. Die Verkehrung dieser Auflösung ad Decimam giebt eine neue Veränderung.

(223)



Das erste Subject kömmt vergrößert im Basse vor.

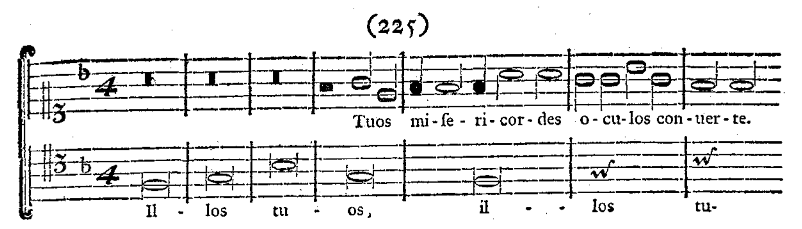
(224)



Hier kömmt das dritte Subject im Diskant vergrößert vor. Die Veränderung entsteht aus der vorhergehenden bey Nummer 223. vermittelst des Gebrauchs des doppelten Contrapuncts in der Gegenbewegung. Man kann hievon den zweyten Theil der **marpurgischen Abhandlung von der Fuge**, Seite 26. sqq. nachschlagen.

(225)

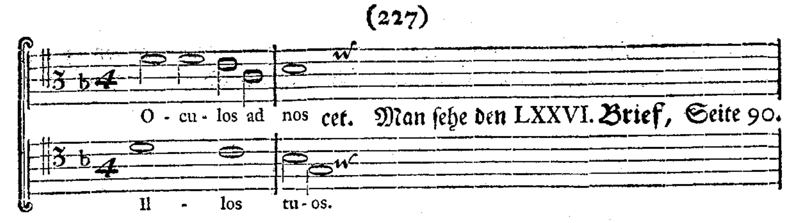
(225)



Aus der Verkehrung dieser Auflösungen ad Decimam entstehet die zweyhundert sechs und zwanzigste Veränderung.

(G) Auflösungen des ersten und vierten Subjects mit zwo Stimmen.

(227)



Beyde Subjecte treten, wie man siehet, zugleich ein.

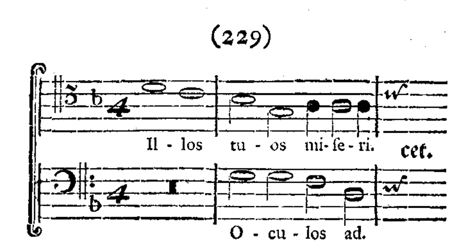
(228)



Diese Auflösung kann mit und ohne Abwartung der Finalpause repliciret werden. Im letztern Falle ist sie auch der Wiederhohlung in der Ober- und Un-

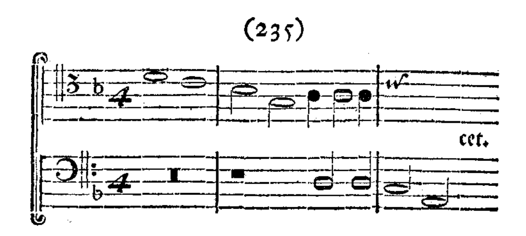
terterz, ingleichen in der Unterquinte fähig. Anstatt daß in der vorstehenden Auflösung die Folgestimme in der Obersecunde eintritt, kann selbige ebenfalls, nach der Pause einer Runden, in der Oberquinte eintreten. In Ansehung der Replik entstehen hier wieder neue Veränderungen, welche der Herr Valentini aber alle mit Fleiß wegläßt, und nicht mitzählet.

(229)



Bey der Wiederanhebung des Satzes, kann der Gesang, nach abgewarteter Finalpause, eine Terz höher oder tiefer, ingleichen eine Quinte höher; und wenn die besagte Pause übergangen wird, eine Secunde oder Quinte tiefer versetzet werden.

(235)



Die Replik kann in der Unterquinte, und wenn die Finalpause übergangen wird, in der Obersecunde gemachet werden. Die Verkehrung der vorhandenen Nummer 235. ad Duodecimam giebet eine neue Veränderung, deren Replik in der Oberquinte, und, bey Aufhebung der Finalpause, in der Obersecunde möglich ist.

(241)

(241)

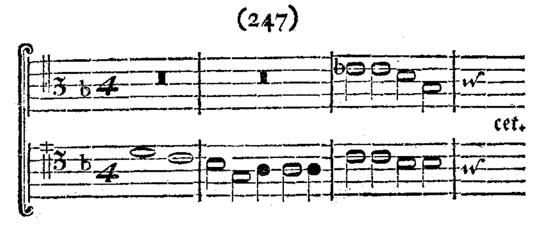


Die ordentliche Wiederhohlung geschicht, nach beobachteter Finalpause, eine Terz höher. Zwo neue Veränderungen entstehen, wenn der Gesang eine Terz tiefer, oder, bey Ueberspringung der Finalpause, eine Quinte tiefer versetzet wird.

(244)

Diese Nummer entspringet aus der Verkehrung der vorhergehenden 241. ad Octavam. Die Wiederhohlung geschicht in der Unterterz. Sie findet aber ebenfalls in der Oberterz, und wenn die Pause am Ende unterdrückt wird, in der Untersecunde Statt.

(247)

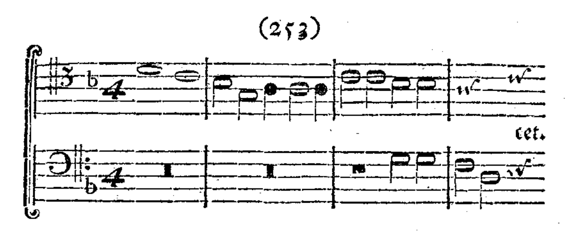


Die ordentliche Wiederhohlung geschicht in der Oberterz, nach abgewarteter Finalpause. Neue Veränderungen entstehen, wenn der Gesang eine Terz tiefer, und, bey aufgehobner Pause am Ende, eine Secunde oder Quinte tiefer versetzt wird.

(251)

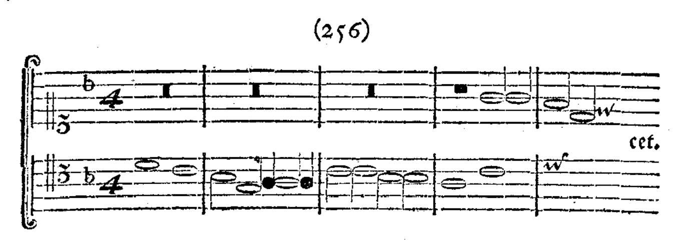
Diese Nummer entspringet aus der Verkehrung der vorhergehenden 247. ad Octavam. Ordentlicher Weise wird der Satz, nach abgewarteter Finalpause, in der Oberterz wieder angehoben. Wenn man die Finalpause überspringet, so versetzet man den Gesang bey der Replik in die Unterquinte.

(253)



Die ordentliche Replik geschicht vermittelst der Transposition in die Unterterz. Neue Veränderungen entstehen durch die Versetzung des Gesanges in die Unterseptime, und wenn die Finalpause vorbey gelassen wird, in die Obersecunde.

(256)



Der Gesang wird, ohne Abwartung der Finalpause, eine Secunde höher wiederhohlet. Wenn aber am Ende der Werth zwoer Runden pausirt wird: so geschicht die Replik vermittelst der Versetzung des Gesanges in die Unterquarte. Diese letzte Veränderung giebet eine neue, wenn nach den Regeln des doppelten Contrapuncts die Oberstimme ad Duodecimam verkehrt wird. Die Wiederhohlung geschicht, nach der Pause zwoer Runden, eine Quarte tiefer.

(Die Fortsetzung im nächsten Stücke.)



LXXX. Brief.

Berlin, den 3. October 1761.

Vierte Fortsetzung des Artikels aus der Fugenlehre.

(259)



Der Augenschein giebt es, daß die Replik eine Terz tiefer gemacht wird. Wenn die Finalpause übersprungen wird, so findet eine Versetzung in die Unterquinte Statt.

(261)

Die Folgestimme trat unter der vorhergehenden Nummer im Einklange ein. Allhier wird solche, in voriger Entfernung, in der Unterquinte eingeführet. Die ordentliche Wiederhohlung geschicht, nach abgewarteter Finalpause, eine Septime tiefer; die außerordentliche, wenn die besagte Pause übergangen wird, in der Untersecunde.

Erste Anmerkung.

Die Folgestimme kann, nach der Pause von neun Runden, in der Mitte des fünften Tacts, auf der sechzehnten Note, so wohl in der Oberquinte als Unterquarte eintreten. Beyde Veränderungen werden von dem Herrn Valentini nicht mitgezählet.

Zweyte Anmerkung.

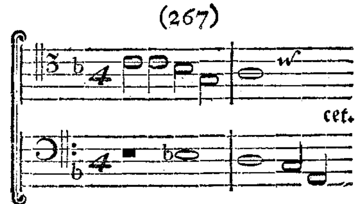
In allen bisherigen Auflösungen, von Nummer 228. bis 262. machte allezeit das erste Subject den Anfang, selbiger mochte mit der Ober- oder Unterstimme geschehen. Itzo wird der Proceß umgekehret, und der Anfang mit dem vierten gemacht. Dort gab das vierte, und hier giebt das erste Subject die Folgestimme ab.

(263)



Die Finalpause kann übersprungen, und bey Wiederanhebung des Satzes, der Gesang in die Ober- oder Untersecunde, ingleichen in die Unterquinte, versetzet werden.

(267)



Die Wiederhohlung kann, bey übergangner Finalpause, so wohl in der Ober- als Untersecunde geschehen.

(270)

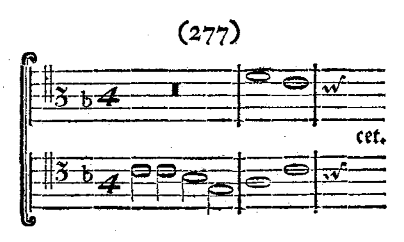
Diese Nummer entsteht aus der Verkehrung der Nummer 263. ad Octavam. Man kann die Finalpause übergehen, um die Replik entweder in der Untersecunde, oder Unterquinte zu machen.

(273)

Wenn die Veränderung bey der Nummer 267. nach den Regeln des doppelten Contrapuncts ad Duodecimam verkehrt wird, so entsteht daraus die zweyhundert drey und siebzigste Auflösung. Die Wiederhohlung des Satzes, bey

bey Uebergehung der Finalpause, kann so wohl in der Ober- oder Untersecunde, als in der Unterterz gemachet werden.

(277)

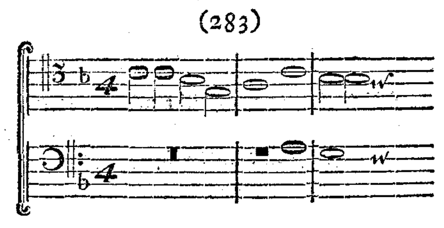


Die ordentliche Wiederhohlung geschicht, nach pausirter runder Note, eine Terz höher. Vermittelst der Versetzung in die Unterterz, und wenn die vorgeschriebne Pause übergangen wird, in die Untersecunde und Unterquinte, entstehen drey neue Veränderungen.

(281)

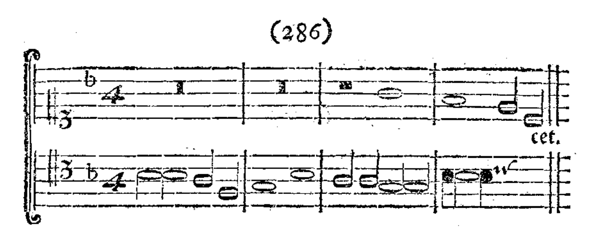
Diese Nummer entsteht, vermittelst der Verkehrung ad Octavam, aus der vorhergehenden. Ordentlicherweise wird der Satz, nach abgewarteter Finalpause, in der Oberterz wieder angehoben. Wenn diese Pause vorbeygelassen wird, so wird in der Unterquinte replicirt.

(283)



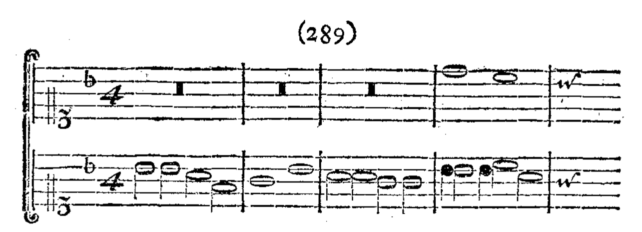
Die ungerechnete Wiederhohlung wird, nach abgewarteter Pause von einer Runden, in der Unterterz gemacht. Zwo neue Veränderungen entstehen, wenn der Gesang in der Unterseptime, und, bey unterdrückter Finalpause, in der Obersecunde wiederhohlt wird.

(286)



Die nicht mit in Rechnung gebrachte Wiederhohlung wird, ohne Abwartung der Finalpause, in der Obersecunde gemacht. Wenn, anstatt der sonst gewöhnlichen Pause von einer Runden, der Wehrt von zwoen pausiret wird: so kann die Replik eine Quarte tiefer geschehen. Die Verkehrung der letzten Veränderung ad Duodecimam, vermittelst welcher das vierte Subject in die Oberstimme, und das erste in die Unterstimme gesetzt wird, giebet eine neue Auflösung. Die Replik geschicht, nach der Pause zwoer Runden, in der Unterquarte.

(289)

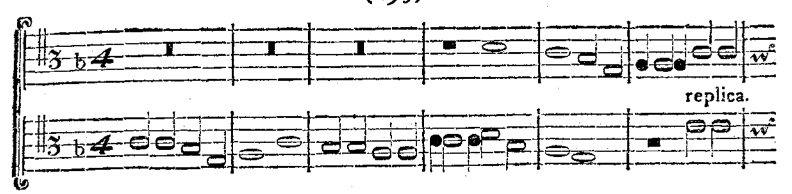


Die ordentliche Wiederhohlung geschicht mit Abwartung der Finalpause, eine Terz tiefer. Wenn diese Pause übersprungen, und der Gesang in die Unterquinte transponirt wird, so ist eine neue Auflösung da.

(291)

Diese Nummer entsteht, wenn die vorhergehende bey 289. ad Duodecimam verkehrt wird. Die ungerechnete Replik wird mit Versetzung des Gesanges in die Unterseptime gemacht. Wenn man die Finalpause vorbeygeht, so kann der Satz eine Secunde tiefer versetzet werden.

(293)



Der Augenschein giebt es, daß die ordentliche oder nicht mit in Rechnung gebrachte Wiederhohlung in der Oberterz geschicht. Wenn die Finalpause aus der Acht gelassen wird, so findet eine Versetzung des Gesanges in die Unterquinte bey der Wiederhohlung Statt.

(295)

Die gegenwärtige Nummer entspringet, vermittelst der Verkehrung der vorhergehenden 293. ad Duodecimam oder Quintam. Mit der Versetzung des Gesanges in die Unterterz wird die ordentliche; und mit der Versetzung in die Untersecunde, bey übersprungner Finalpause, die mitgezählte Wiederhohlung gemacht.

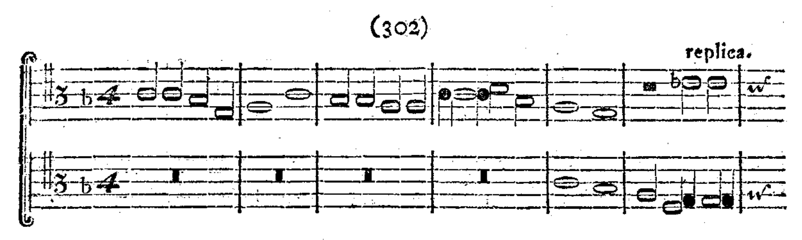
(297)

Es entsteht diese Nummer, wenn die bey 293. nach dem doppelten Contrapunct, dergestalt verkehrt wird, daß die Unterstimme eine Octave höher gerückt, und dadurch das vierte Subject in die Unterstimme, das erste aber in die Oberstimme gebracht wird. Die ordentliche Wiederhohlung geschicht eine Terz höher, und zwo neue Veränderungen finden statt, wenn die Finalpause unterdrückt, und der Gesang eine Quinte tiefer, oder Secunde höher versetzt wird.

(300)

Diese entsteht, wenn die Oberstimme von 293. eine Octave höher gestellet wird, wodurch das vierte Subject in der Oberstimme, und das erste in der Unterstimme bleibet. Die ordentliche Wiederhohlung geschieht in der Oberterz. Wenn die Finalpause übergegangen wird, so findet eine Replik in der Unterquinte statt.

(302)

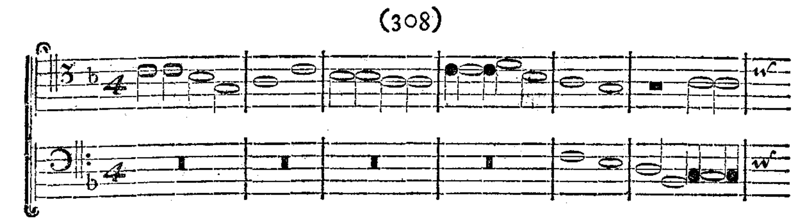


Die ungerechnete Wiederhohlung geschicht, wie man sieht, eine Terz höher. Selbige kann auch in der Oberquinte, und, wenn die Pause am Ende übergangen wird, in der Unterquinte angestellet werden.

(305)

Diese Nummer entspringet aus der vorhergehenden bey 302. wenn die Unterstimme, nach den Regeln des doppelten Contrapuncts, ad Quartam verkehret wird. Bey Wiederanhebung des Satzes, wird der Gesang, nach abgewarteter Finalpause, in die Unterterz; ingleichen in die Unterquinte, und wenn die besagte Pause übersprungen wird, in die Untersecunde versetzet.

(308)



Diese Nummer entsteht aus der Verkehrung ad Octavam der vorhergehenden bey 305. Die Replik geschicht mit der Unterterz, ingleichen mit dem Anfangston.

(Die Folge nächstens.)

Ende des ersten Theils.



Kritische Briefe
über die
Tonkunst,
mit kleinen
Clavierstücken und Singoden
begleitet,
von
einer musikalischen Gesellschaft in Berlin.

Zweyter Band. Zweyter Theil.

Berlin, bey Friedrich Wilhelm Birnstiel, privil. Buchdrucker. 1762.



LXXXI. Brief.

Berlin, den 10. October 1761.

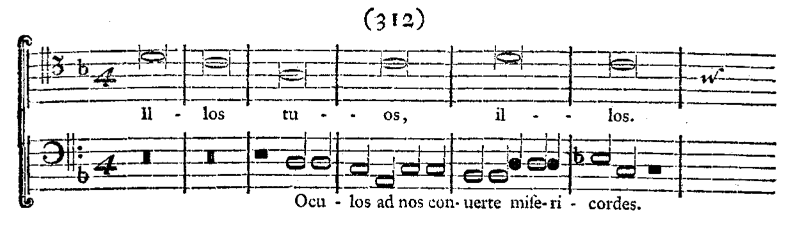
Fünfte Fortsetzung des Artikels aus der Fugenlehre.

(310)



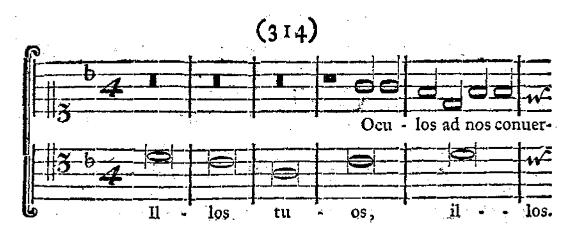
Die nicht mit in Rechnung gebrachte Wiederhohlung geschicht in der Oberquinte; und solche findet man in vorhergehender Abbildung. Ausserdem kann die Replik, nach abgewarteter Finalpause, in der Oberterz gemachet werden.

(312)



In dem acht und siebzigsten Briefe Seite 111. ingleichen in dem neun und siebzigsten Seite 114. findet man von der Augmentation und der Zertheilung des Thematis Nachricht, die man bey der gegenwärtigen Auflösung nutzen kann. Die Verkehrung dieser Auflösung ad Decimam giebt die dreyhundert und dreyzehnte Veränderung.

(314)



(H) Auflösungen des zweyten und dritten Subjects mit zwo Stimmen.

(315)



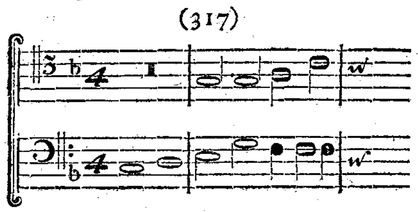
Beyde Subjecte treten, wie man siehet, zugleich ein.

(316)



Von dieser Nummer an bis zur drey hundert ein und funfzigsten exclusive macht allezeit das dritte Thema den Anfang, und das zweyte folget nach.

(317)



Wenn

Wenn der Gesang bey der Wiederhohlung, nach abgewarteter Finalpause, in die Unter- oder Oberterz, ingleichen in die Unterquinte; und, bey Vorbeylassung dieser Pause, in die Obersecunde oder Oberquinte versetzet wird: so entstehen fünf neue Veränderungen.

(323)



Die Replik kann in der Oberquinte, und wenn die Finalpause übergangen wird, in der Untersecunde gemacht werden.

(326)

Diese Auflösung entspringet aus der Verkehrung der vorhergehenden ad Duodecimam. Die Wiederhohlung kann in der Unterquinte, und, bey unterdrückter Finalpause, in der Untersecunde gemacht werden.

(329)

Die Folgestimme tritt mit dem zweyten Subject in voriger Entfernung ein, nemlich um drey Runden später, so wie bey Nummer 323; aber in dem Intervall der Sexte, anstatt daß es dort in der Octave geschah. Wenn bey der Replik der Gesang eine Terz höher, und bey unterdrückter Finalpause, eine Quinte höher transponirt wird, so entstehen zwo neue Veränderungen.

(332)

Diese Auflösung entspringet aus der Verkehrung der vorhergehenden ad Octavam. Die Wiederhohlung kann vermittelst der Versetzung des Gesanges in die Unterterz, und, wenn die Finalpause aufgehoben wird, in die Obersecunde, angestellet werden.

(335)

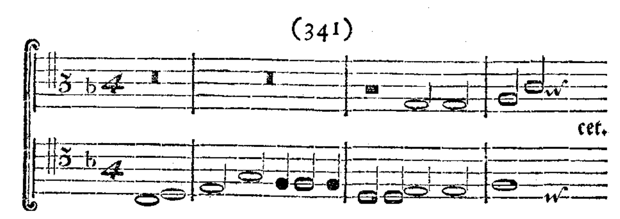


Die ungerechnete Replik geschicht eine Terz tiefer; die drey in Rechnung gebrachten geschehen in der Oberterz, und bey übergangner Finalpause, in der Obersecunde und der Oberquinte.

(339)

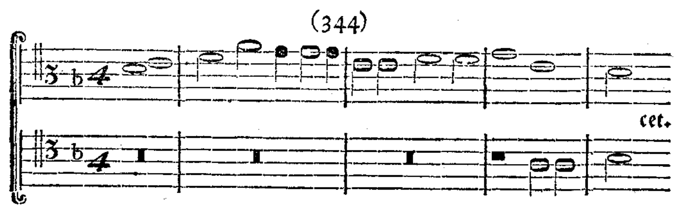
Die zu dieser Nummer gehörige Auflösung entspringet, wenn die vorhergehende nach den Regeln des doppelten Contrapuncts ad Octavam verkehrt wird. Die ordentliche Replik geschicht eine Terz tiefer, und die ausserordentliche, wenn die Finalpause ausgelassen wird, eine Quinte höher.

(341)



Die ungezählte Replik geschicht in der Oberterz. Neue Veränderungen entstehen, wenn der Gesang eine Septime höher, und, ohne die Finalpause abzuwarten, in die Untersecunde versetzt wird.

(344)



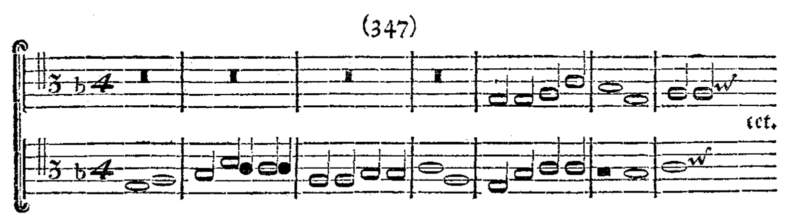
Bey der in der Untersecunde geschehenden Replik wird die vorgeschriebne Finalpause von einer Runden übergangen.

(345)

Die Folgestimme tritt mit dem zweyten Subject in voriger Entfernung, und in eben demselben Intervall als vorhin ein, nemlich eine Quinte tiefer. Bey der Wiederhohlung aber, die, vermittelst der Transposition des Gesanges in die Oberquarte, geschicht, wird anstatt der gewöhnlichen Runden, ein ganzer

ganzer Tact, oder zwo Runden pausiret. Die Verkehrung dieser Auflösung ad **Duodecimam** giebt eine neue Veränderung.

(347)



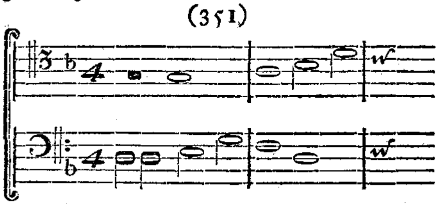
Die ordentliche Replik geschicht, wie man sieht, eine Terz höher. Wenn die Finalpause überhüpfet wird, so kann der der Gesang eine Quinte höher versetzet werden.

(349)

Die Folgestimme trat unter der vorhergehenden Nummer, mit dem zweyten Subject im Einklange ein. Allhier geschicht solches, in der vorigen Weite, **in der Oberquinte.** Die ordentliche Replik wird in der Oberseptime; die ausserordentliche in der Obersecunde, und zwar allhier mit Vorbeygehung der Finalpause gemacht.

In allen folgenden Auflösungen macht das zweyte Thema den Anfang, und das dritte folget nach.

(351)



Ohne die Finalpause abzuwarten, kann der Gesang bey der Replik in die Ober= oder Untersecunde, ingleichen in die Oberquinte versetzet werden.

(355)

Die Entfernung des Eintritts ist wie vorhin; nur daß die Oberstimme, die dort mit dem dritten Subject in der Oberquarte nachfolgte, allhier selbiges in der Obersexte thut. Die Replik wird, ohne Abwartung der Finalpause, so wohl in der Ober= als Untersecunde gemacht.

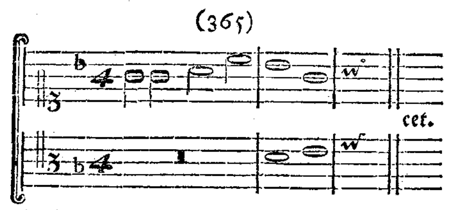
(358)

Wenn man die drey hundert und ein und funfzigste Auflösung ad Octavam verkehret, so hat man die zu dieser Nummer gehörige Auflösung. Die Replik geschicht in der Obersecunde, ingleichen in der Oberquinte, mit Vorüberlassung der Finalpause.

(361)

Diese Nummer entsteht aus der Verkehrung der dreyhundert und fünf und funfzigsten ad Duodecimam. Wenn die Finalpause übergangen, und der Gesang in die Ober- oder Untersecunde, ingleichen in die Oberterz versetzet wird, so entstehen drey neue Veränderungen.

(365)

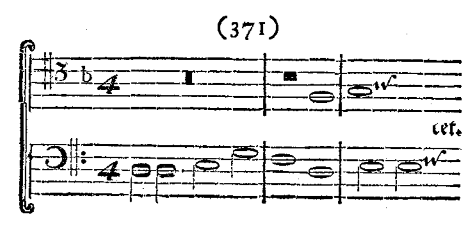


Die ordentliche Replik wird in der Unterterz gemacht. Neue Veränderungen entstehen, wenn der Gesang in die Oberterz, und, bey übergangner Finalpause, in die Obersecunde, oder in die Oberquinte versetzt wird.

(369)

Diese Nummer entspringet aus der Verkehrung der vorhergehenden ad Octavam. Die ordentliche Wiederhohlung geschicht durch Versetzung des Gesanges in die Unterterz; die ausserordentliche, wenn die Finalpause übersprungen, und der Gesang eine Quinte höher transponirt wird.

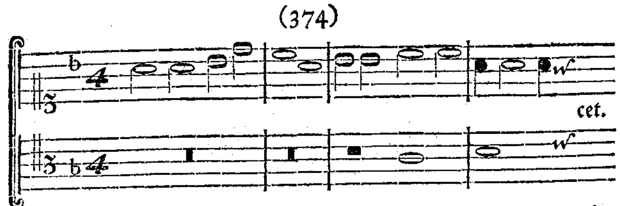
(371)



Die

Die ordentliche Replik wird in der Oberterz gemacht. Zwo neue Veränderungen entspringen, wenn der Gesang in die Oberseptime, und, bey übergangner Finalpause in die Untersecunde versetzt wird.

(374)



Die Finalpause wird nicht abgewartet, sondern der Gesang sofort in der Untersecunde wiederhohlet.

(375)

Die zu dieser Nummer gehörige Auflösung ist von der vorhergehenden in nichts, als in der Wiederhohlung unterschieden, als welche allhier nach einer Pause von zwoen Runden, in der Oberquarte geschicht.

(376)

Wenn die vorhergehende Auflösung ad Duodecimam verkehret wird, so entsteht daraus die drey hundert sechs und siebenzigste Veränderung.

(377)



Die ordentliche Replik, nach abgewarteter Finalpause, geschicht eine Terz höher. Bey Uebergehung dieser Pause, kann der Gesang in die Oberquinte versetzet werden.

(379)

Diese Nummer entsteht aus der Verkehrung der vorhergehenden ad Duodecimam. Die ordentliche Wiederhohlung geschicht eine Septime höher; die ausserordentliche, bey übergangner Finalpause, in der Obersecunde.

(381)

(381)

Die Replik geschicht, wie man sieht, in der Unterterz. Wenn die Finalpause übersprungen wird, so findet selbige auch in der Oberquinte statt.

(383)

Die Folgestimme tritt mit dem dritten Themate in eben derjenigen Entfernung ein, wie vorhin; nur daß selbiges allhier in der Oberquarte, dort aber in der Untersecunde geschicht. Die ordentliche Replik wird eine Terz höher; die ausserordentliche, bey Unterdrückung der Finalpause, eine Secunde höher genommen.

(385)

Diese Nummer entsteht, wenn die drey hundert ein und achzigste Auflösung ad Octavam dergestalt verkehret wird, daß das zweyte Subject eine Octave höher zu stehen kömmt, das dritte aber, ob es gleich in die Unterstimme versetzet wird, auf seinen Linien stehen bleibt. Die ordentliche Replik geschicht vermittelst der Versetzung des Gesanges in die Unterterz; die ausserordentliche, wenn die Finalpause übergangen, und der Gesang in die Oberquinte oder in die Untersecunde versetzt wird.

(388)

Wenn die Oberstimme von der drey hundert ein und achzigsten Nummer eine Octave höher versetzt wird, so entstehet die hieher gehörige Auflösung. Die ordentliche Wiederhohlung geschicht in der Unterterz; die ausserordentliche, bey welcher die Finalpause übergangen wird, in die Oberquinte.

(Die Folge künftig.)



LXXXII. Brief.

Berlin, den 17. October 1761.

Sechste Fortsetzung des Artikels aus der Fugenlehre.

(390)



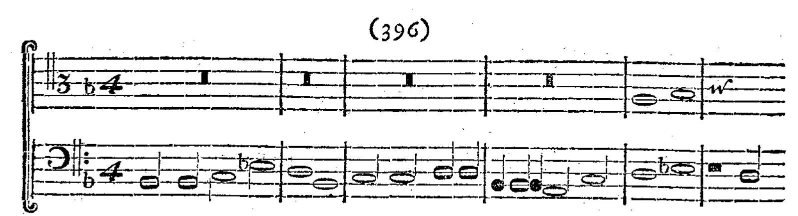
Die Replik geschicht, wie man sieht, in der Unterterz. Sie kann aber auch in der Unterquinte, und wenn die Finalpause ausgelassen wird, in der Oberquinte gemacht werden.

(393)



Die ordentliche Wiederhohlung geschicht eine Terz höher. Die ausserordentliche in der Oberquinte, und wenn man die Finalpause überspringet, in der Obersecunde.

(396)



Bey der Replik kann der Gesang in eben denselben Intervallen, als beym Anfang, oder eine Terz höher wiederhohlt werden.

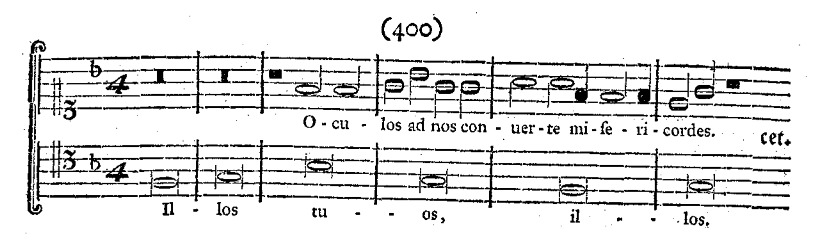
(398)



Bey der Wiederhohlung kann, nach abgewarteter Finalpause, der Gesang entweder in die Unterquinte, oder in die Unterterz versetzet werden.

Wie sich die vier vorhergehenden Nummern, von 390. an, in Absicht auf den doppelten Contrapunct ad Octavam gegen einander verhalten, ist ohne weitere Erklärung einzusehen.

(400)



Die Verkehrung dieser Auflösung mit zertheiltem Themate und der damit verbundnen Augmentation, ad Decimam, giebt eine neue Veränderung.

(402)

(402)



(I) Auflösung des zweyten und vierten Subjects mit zwo Stimmen.

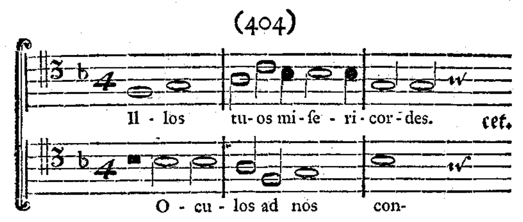
(403)



Die Subjecte treten, wie man siehet, zugleich ein.

(K) Auflösungen des dritten und vierten Subjects mit zwo Stimmen.

(404)



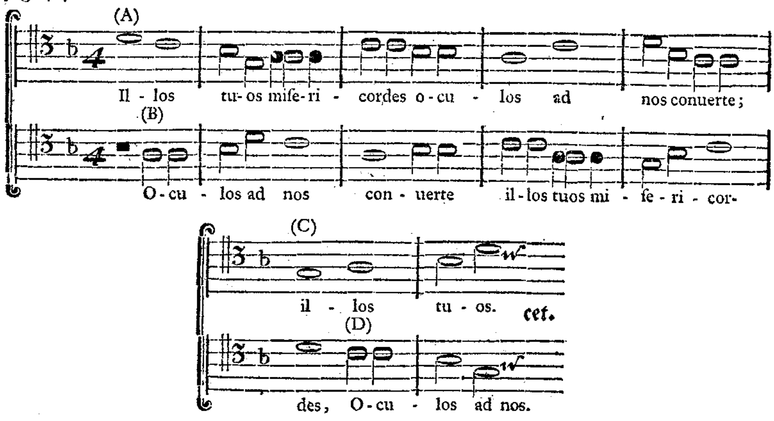
Diese Auflösung kann mit und ohne Abwartung der Finalpause, auf eben denselben Chorden, wiederhohlet; ingleichen, ohne die Finalpause abzuwarten, in der Ober- und Unterquinte, und der Ober- und Unterterz repliciret werden.



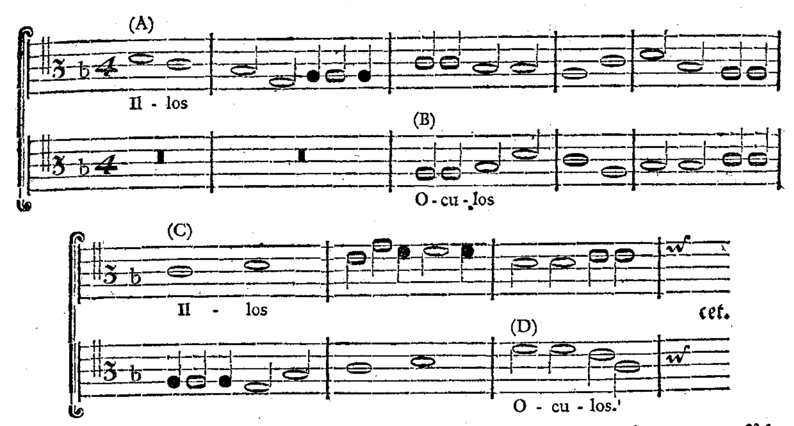
Aus dieser Auflösung entspringet, vermittelst der Verkehrung ad Octavam, eine neue.

(L) Auflösungen des ersten, zweyten, dritten und vierten Subjects mit zwo Stimmen.

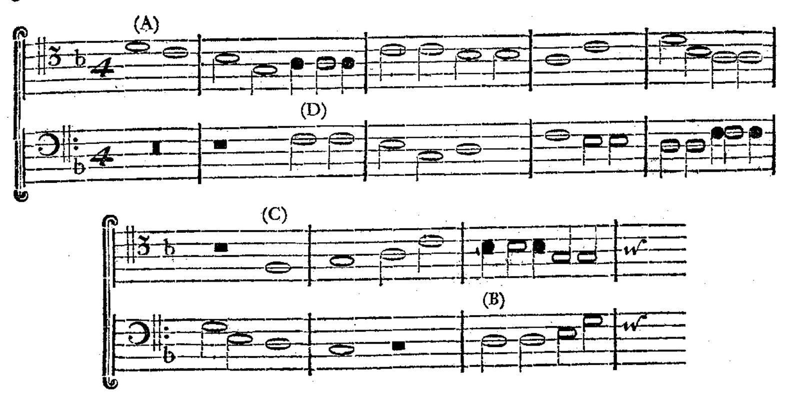
Die folgenden Auflösungen werden von dem Herrn Valentini nicht mitgezählet, sondern nur deswegen vorgebracht, um zu zeigen, wie vielerley verschiednen Arten von Veränderung das vierfach abgeänderte Hauptthema fähig sey.



Bey (A) tritt das erste Subject ein; bey (B) das zweyte; bey (C) das dritte, und bey (D) das vierte.



Bey (A) tritt das Thema ein; bey (B) wird dasselbe rückgängig eingeführet; bey (C) in der Gegenbewegung, und bey (D) in der rückgängigen Gegenbewegung.



Hier tritt zuförderst das erste und vierte, und hernach nach der Pause einer Runden, das dritte und zweyte Subject ein. Wer erstaunet nicht über die Menge der in einem einzigen Satze steckenden harmonischen Veränderungen?

Wer aber erkennet nicht hieraus zu gleicher Zeit die feinsten Einsichten des Verfassers, vermittelst welcher er alle diese Veränderungen, und zwar methodisch zu entwickeln gewust hat? Die zwostimmigen Auflösungen hören hiemit auf, und die dreystimmigen bleiben vor der Hand ausgesetzt, um einigen andern Aufsätzen Platz zu geben.

Erste Nachricht.

Von neuen und alten musikalischen Schriften.

No. 1. 2. und 3.

Verzeichniß musikalischer Bücher, sowohl zur Theorie als Praxis, und für alle Instrumente, in ihre gehörige Classen ordentlich eingetheilet; welche bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, in Leipzig, um beystehende Preise zu bekommen sind. **Erste Ausgabe**; Leipzig, in der Neujahrsmesse 1760.

— **Zweyte Ausgabe** von dem vorhin angezeigten Verzeichnisse musikalischer Bücher. Leipzig 1761. in der Ostermesse.

— **Verzeichniß musikalischer Werke**, allein zur Praxis, sowohl zum Singen als für alle Instrumente, welche nicht durch den Druck bekannt gemacht worden, in ihre gehörige Classen ordentlich eingetheilet; welche in richtigen Abschriften, bey Joh. Gottl. Immanuel Breitkopf, in Leipzig, um beystehende Preise zu bekommen sind. **Erste Ausgabe**, und des musikalischen Bücherverzeichnisses **dritte Ausgabe**. Leipzig, in der Michaelismesse, 1761.

Der jüngere Herr Breitkopf suchet sich auf mehr als eine Art um die Aufnahme der Tonkunst verdient zu machen. Er begnügt sich nicht mit dem Ruhme, die neuern Drucknoten ersunden, und dadurch den itzo herrschenden Wetteyfer der Musikverleger rege gemacht zu haben. Da vermuthlich weder der Notendruck, noch der Kupferstich hinlänglich ist, die Begierde der Liebhaber zu befriedigen: so hält es der Herr B. für nöthig, nicht allein mit gedruckten

und

und gestochnen, sondern auch mit geschriebnen Musikalien, einen Handel anzufangen. Ich mache demselben mein Compliment zu seinen vielfachen musikalischen Unternehmungen, die ihm nicht anders als vortheilhaft seyn können, so lange Einsicht und Geschmack in der Welt verschieden sind, und die Käuffer mehr oder weniger Känntniß von den Regeln der Tonkunst haben. Es ist nicht die Schuld des Herrn Breitkopfs, daß die musikalische Presse hin und wieder so sehr gemißbraucht wird. Er darf die Sachen nicht anders machen, als er sie findet; und die Erfahrung lehret, daß die allerschlechtesten Aufsätze öfters am meisten gesuchet werden, wenn die vortreflichsten Schriften zu Ladenhütern werden. Is sæculi genius!

No. 4. 5. 6. und 7.

Tre Divertimenti per Cimbalo publicati per commodo dei Principianti da Cristoforo Wagenseil. Incise Giorgio Nicolai, calcografo dell' Academia I. e. R. 1761.

Ferner

VI. Divertimenti da Cimbalo, scritti e dedicati alla Serenissima Arciduchessa Marianna d' Austria da C. Wagenseil. 1753. Opera prima. A Vienna appresso Agostino Bernardi Mercante di Libri.

Ferner:

— *Opera Seconda* von dem vorhin angezeigten VI. Divertimenti da C. Wagenseil.

Ferner:

— *Opera Terza* von eben demselben Verfasser.

Der Herr **Wagenseil**, der mit der Menge seiner Sachen nicht wenig Aufsehen macht, soll, wie mich jemand versichert, gar artig auf dem Flügel spielen, und zugleich, in Ansehung seines persönlichen Umganges, ein sehr liebenswürdiger Mann seyn. Ruhms genug für ihn! Aber seine Compositionen? Sie würden, wenn sie auch in Ansehung der drey zu einem Tonstücke erforderlichen Stücke, der Harmonie, Melodie und Rhytmik, regelmäßig wären, dennoch nur mittelmäßig gut seyn, indem sich zur Känntniß der Regeln annoch drey Stücke unumgänglich gesellen müssen, wenn etwas vortrefliches herauskommen soll, ein schöpferischer Geist, eine feine Beurtheilung, und ein arbeitsamer

samer Kopf. Mit der Regel allein ist es unmöglich zu gefallen und zu rühren. Von einem gewissen Schriftsteller in Frankreich wird geurtheilet, daß er nach den allerbesten Regeln des Aristoteles das allerschlechteste Trauerspiel verfertiget habe. Ein Tonsetzer, den die Natur mit keiner fruchtbaren Erfindungskraft begabet hat, wiederhohlt sich alle Augenblicke, und ein jeder Aufsatz von ihm ist nichts anders, als eine blosse Abänderung eines andern Aufsatzes von ihm, oder von einem andern. Wenn die Fruchtbarkeit der Ideen nicht mit einer gesunden Beurtheilungskraft begleitet wird: so wird niemahls ein richtiger Plan entworfen werden, und der Tonsetzer wird seine Materialien so wenig der Bewegung, dem Zwecke und dem Character des Stückes gemäß zu wählen, als zu ordnen wissen. Jeder Gedanke, einzeln und für sich allein betrachtet, wird gut seyn; und es wird dennoch von ihm heissen: Hic non erat locus. Die Arbeitsamkeit ist deswegen einem Componisten nöthig, damit er es sich nicht verdriessen lasse, seine Aufsätze von Zeit zu Zeit zu untersuchen, um sie durch eine gehörige Säuberung der Gedanken, sowohl in Absicht aufs einzele, als das Ganze, zu derjenigen Vollkommenheit zu bringen, deren sie nach der Beschaffenheit unserer Musik, fähig seyn können, bevor er sie dem Publico vorleget. Ich gestehe es, daß wenn die Werke unserer Tonkünstler nach allen diesen Puncten gemustert werden sollten, uns wenig, sehr wenig davon übrig bleiben würde. Aber wäre es denn nicht immer der Tonkunst rühmlicher, wenn es hiesse: **Wenig und gut**, als **viel und schlecht**? Was wäre daran gelegen, wenn wir auch etliche Schocke Componisten weniger hätten? — Hier sollte ich nun ohne Zweifel einige Exempel von der Wagenseilischen Muse beybringen, damit man den Löwen aus den Klauen erkennen könnte. — Man erspare mir die Mühe abzuschreiben. Alles ist bey ihm neu italiänisch, nagel neu italiänisch, sowohl die Zusammensetzung der Töne über einander, als die neben einander. Die kleinen Stücke sind unstreitig, im Einzeln oder zum Theil betrachtet, die besten von ihm. Uebrigens figuriren alle seine Sachen in Vergleichung mit wahren Clavierstücken wie etwann ein Petit=Maitre in Gesellschaft verständiger Leute. Es ist ein ewiges Getändel und Gepitzel; und wenn doch dieses Getändel nur ohne gewisse gar zu handgreifliche Unachtsamkeiten wäre. Aber vermuthlich verträgt nach dem Herrn Wagenseil das Getändel keine Regeln. Aus diesem Grunde fließt vermuthlich das, was er in dem Vorbericht zu seinem ersten Werke schreibet: Si sono evitate in questi divertimenti le *Legature*, communemente usate da' migliori autori; insegnando l'esperienza, che sogliono le medesime stancar la pazienza dei Dilettanti. Vermuthlich haben die Muffats und andre, die, ob schon unter einem andern Titel, ohngefehr eben diejenigen privat musikalischen Verrichtungen in Wien hatten, die dem Herrn Wagenseil obliegen, in ihren Sachen zu viele Bindungen angebracht. Um sich also von diesen grossen Meistern zu unterscheiden, hat er sich, mit Vermeidung aller Ligaturen, eine ihm eigene Originalschreibart erdenken wollen —. Schade, daß der Herr Wagenseil, dem es würklich nicht an einem guten Naturelle fehlet, dasselbe nicht durch gute Regeln ausgebildet hat. Was für einen ungleich höhern Rang würde er unter den Componisten der itzigen Zeit eingenommen haben?

LXXXIII. Brief.

Berlin, den 25. October 1761.

Zweyte Nachricht von neuen und alten musikalischen Schriften.

No. 8. und 9.

VI. Divertimenti da Cimbalo, scritti e dedicati alle illustrissime Signore sue Scolare ed altri Dilettanti favorevoli da Giuseppe Steffani. A Vienna appresso Agostino Bernardi.

Ingleichen:

VI. Sonate da Cimbalo — da Gius. Steffani; opera secunda.

Ich kann nicht sagen, ob der Herr Steffani den Herrn Wagenseil, oder dieser jenen zum Muster genommen hat. So ähnlich sehen sich beyde in Absicht auf das Mechanische des Satzes, bis auf eine Kleinigkeit, die darinnen besteht, daß der Herr Steffani hin und wieder die Hand einen etwas vollstimmigern Griff machen läßt, als der andere, und daß er die gewöhnliche Art der Italiäner, den Baß mit vier gebrochnen Sechzehntheilen, oder mit Triolen zu führen, hin und wieder, nach altdeutscher Art, mit Murky-Passagen, oder im deutsch-italiänischen Geschmack, mit Trommelgängen abwechselt. Sonst in Absicht auf das innere der Schreibart, scheinet er etwas ernsthafter und gesetzter seyn zu wollen, als der Herr Wagenseil. Wer auf das alte Schlumper-Liedchen, **daß du mein Schätzen bist**, ein Dutzend Abänderungen haben will, dem wird unser Verfasser, sowohl in der harten als weichen Tonart, Gnüge leisten. Eine gewisse auf Trompeten und Waldhörnern übliche Passage scheinet eine Lieblingspassage des Herrn Steffani zu seyn, indem er selbige bald zum Anfange, bald in der

Mitte

Mitte eines Stückes, in allerley Tactarten, brauchet. Hier sind ein Paar Proben davon:

Der Anfang eines *Allegro assai.*



Ferner:

Der Anfang eines *Allegro moderato.*



Beym NB. findet sich etwas in der Mittelstimme, was nicht so seyn sollte.

Und so weiter.

In einem gewissen Allegro assai bemerket man sowohl in der ersten Clausel, als in der zweyten vermittelst der Versetzung, folgende Passage:



Fürs

Fürs erste ist ohne Zweifel der Fehler der Harmonie, zwischen dem dritten und vierten Tacte, zu rügen. Die Quinte ist zu arg. Fürs zweyte sind die Vorschläge unrichtig bemerket worden, indem sie nicht aus Achttheilen, sondern aus Viertheilen bestehen müssen. Fürs dritte schicken sich diese Arten von Vorschlägen, überhaupt gesprochen, in kein Tonstück von der Bewegung eines Allegro assai, und besonders von dem Character des gegenwärtigen. Es ist besonders, daß kaum etwas neues, und noch dazu öfters was für neues? erdacht werden kann, so wird sofort ein Misbrauch damit getrieben. In allerley Arten und Gattungen von Stücken muß es bis zum Eckel angebracht werden. Ueberhaupt bemerket man, daß kein Schulknabe heutiges Tages zu componiren anfängt, der nicht sein Exercitium mit etlichen zwanzig oder dreyßig **schiefen Vorschlägen** ausschmücken sollte; und der ist kein Kenner, der ihm an diesen Oertern das Compliment schuldig bleibt. Man muß sofort mit der Hand eine Bewegung nach der Brust zu machen, und durch einen langen hohlen Seufzer zu erkennen geben, wie sehr man gerührt worden sey. Es muß einem ganz warm ums Herz werden —. Ja öfters warm genug, vor Ueberdruß. So viel ist gewiß, daß wenn die Vorschläge ausserhalb der Tonart in solchen Tonstücken, wo sie der zum Grunde liegenden Empfindung nach nicht hingehören, angebracht werden, und wenn der herrschende Affect der Freude damit plötzlich unterbrochen wird, daß man alsdenn eben so viele Ursache hat, darwider zu protestiren, als wider das Betragen eines falschen Freundes, der jemanden mitten unter den angenehmsten Liebkosungen derbe in die Backen kneipet. Ein gewisser Tonkünstler pfleget sich anstatt **schiefer Vorschlag**, noch einer allegorischen Benennung, nemlich **Rippenstoß** zu bedienen, und er hat nicht so gar Unrecht —.

No. 10.

Loisir musical, contenant deux Sonates, un air Italien, & quelques pieces de Galanterie, pour le clavecin, composé par Iean Adam Huller. A Leipzig, imprimé chez Iean Gottlob Immanuel Breitkopf. 1762.

Der französische Titel ist ohne Zweifel für Frankreich gemacht. Ich glaube aber nicht, daß man daselbst mit selbigem so ganz zufrieden seyn wird. Der Ausdruck piece de Galanterie, ist wenigstens in der musikalischen Sprache dieses Landes nicht gebräuchlich —. Was die Tonstücke an sich selbst betrift, so scheinet die Muse des Herrn Verfassers nicht allezeit mit gleicher glücklichen Laune

zu arbeiten. Wenn doch ein Tonkünstler zu keiner andern Zeit arbeiten wollte, als wenn er sich zwar von seinem Gegenstande völlig erhitzt fühlte, aber doch sein Feuer dergestalt in der Gewalt hätte, daß er die Regeln der Kunst niemahls darüber vergässe! — Das Allegro moderato **aus der ersten Claviersonate** enthält gar hübsche Gedanken, und zwar so wie sie sich fürs Clavier schicken. Anstatt des Anschlages oder Doppelvorschlages, womit das Stück anfängt, nemlich:



wäre es besser gewesen, die Anfangsnote d mit gar keiner Manier zu verbrämen, oder sollte es ja geschehen, so gehörte das Pincé oder der Mordent dahin. In der andern Clausel zwischen dem siebzehnten und sechs und zwanzigsten Tacte ist eine Enfilade von Modulationen, die ein wenig langweilig wird. Das **Largo** zu dieser Sonate ist mit vielen guten einzelen Stellen angefüllet. Aber, ich wette, daß wenn man den Herrn Hüller auf sein Gewissen fragte, und er ein aufrichtiges Geständniß ablegen wollte, daß er selber mit dem Ganzen nicht zufrieden seyn würde. Könnte die Harmonie nicht hin und wieder richtiger seyn? Ist nicht an einigen Oertern ein Tact zu viel, oder zu wenig? — Das **Allegro** zu der ersten Sonate besteht aus sehr fließenden Gedanken, die aber durch eine kleine Zerrüttung im Rhytmo hin und wieder unterbrochen werden.

Das *Vivace* aus der zweyten Sonate ist fleißig gearbeitet, und enthält eine gute Uebung für die rechte Hand. Schade, daß zwischen dem sechs und zwanzigsten und acht und zwanzigsten Tacte der zweyten Clausel ein Tact zuviel ist. Es ist wahr, daß der Rhytmus, so wie er daselbst zu Papier steht, sich gar wohl zählen lässet —. Indessen wäre es unstreitig besser gewesen, den sieben und zwanzigsten Tact auszulassen. Das Adagio non molto zu dieser Sonate ist mit vielen Passagen angefüllet, die sich besser für ein Allegro schickten. Der Rhytmus leidet in diesem Stücke an vielen Oertern gewaltig. Ueberhaupt ist dasselbe etwas zu gedehnet, und könnten aus den vielerley Arten von Figuren wohl zwey Stücke gebildet werden. In dem ersten Tact, und wo derselbe in der Mitte noch einmahl auf folgende Art vorkömmt:

stecke



steckt ohne Zweifel ein Druckfehler, und wird es vermuthlich ungefehr so heissen sollen:

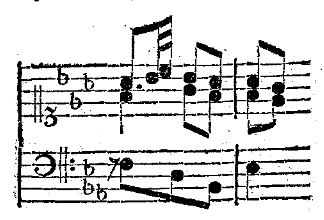


Das *Allegro assai* zu der zweyten Sonate fänget mit einem contrapunctischen Satze an, der zum Anfange der andern Clausel umgekehret wird. Eine gehörige mit Kraft und Nachdruck begleitete Bearbeitung dieses Satzes würde dem Herrn Verfasser Ehre gemacht haben. Im siebenten Tacte, und an ähnlichen Oertern, ist der Baß etwas leer, und sollte daselbst im Aufschlag der Sextenaccord statt finden, nemlich:



und so weiter.

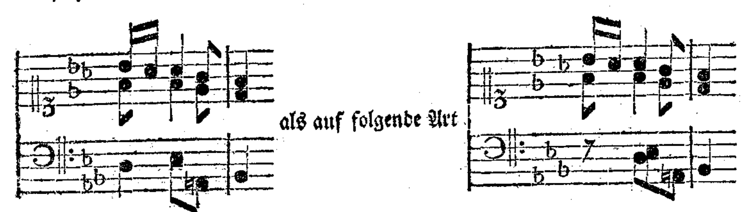
Die italiänische Arie A teneri affetti &c. hat einen hübschen, obwohl nicht neu erfundnen Gesang. Die Passage im dritten Tact, und an andern ähnlichen Oertern



enthält einen so gewissen, als gewöhnlichen Fehler, und wird von guten Harmonisten auf folgende Art verbessert;



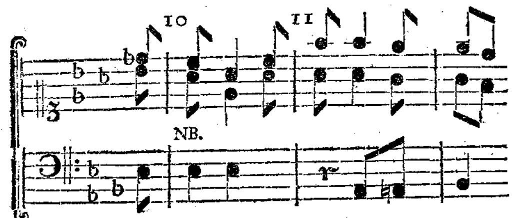
Im siebenten Tacte wird, zum Anfange desselben, das Fundament zu sehr vermißt, und es ist besser zu setzen:



Das Auslassen des Basses, wo es nichts saget, überläßet man billig dem Getändel der Italiäner, und da wo es unschicklich ist, gehört es unter die Fehler der Harmonie.

Im folgenden Gange, Seite 24. Lin. 3. und 4. Tact 10. 11.

ist



ist wiederum ein Druckfehler, der dadurch verbessert wird, wenn anstatt des Sextquartenaccords, die Harmonie des harmonischen Dreyklanges as c es im zehnten Tacte gebraucht wird. — Das Dacapo der Arie würde ohne Zweifel besser in einer Nebentonart, als in der Haupttonart anfangen ꝛc.

Ich übergehe die so genannten Galanteriestückgen im Hüllerschen Werke, um von den beyden Oden ein Wort zu sagen.

Die **erste Ode** steht Seite 29, und der Text dazu fängt mit den Worten an: **Hier, wo die stummen Bäume.** In selbiger sind, wenn man nur **aufs gelindeste** urtheilen will, folgende zu merkliche Unachtsamkeiten zu rügen, eine **wider die Harmonie**, im dritten Tact der ersten Clausel, wo es heißt:



eine **wider die gute Melodie und Modulation** zum Anfange der zweyten Clausel, wo es heißt:



und

Und eine **wider die Rhytmik**, in den fünf lezten Tacten der zweyten Clausel, wo es heißt:



Hier ist ein Tact zuviel. Wenn durch den in Viertheilen wiederhohlten Einklang cccc, in den beyden ersten Tacten, die **sanfte Macht** der Liebe hat vorgestellet werden sollen: so scheinet mir der Herr Verfasser sein Ziel verfehlt zu haben. Für eine **todte Liebe** schicket sich dieser Ausdruck, der zu dem Fehler wider den Rhytmus Gelegenheit gegeben hat, ohne Zweifel besser. In Ansehung der Harmonie, besonders im ersten Tact, bey ggbc, so ist selbige für eine **sanfte** Liebe ohne Zweifel sehr **harr**.

(Der Beschluß hiervon im künftgen Stück.)



LXXXIV. Brief.

Berlin, den 31. October 1761.

Dritte Nachricht
von neuen und alten musikalischen Schriften.

Beschluß des vorigen Artikels.

Die **zweyte Ode** steht Seite 30, und fängt mit den Wörten an: **Du verstörst uns nicht, o Nacht.** Der Character der Bewegung wird durch das Wort **muthig** angezeigt; aber durch die Art der Melodie, welche sanft und spielend ist, widerlegt. Da der Zweyviertheiltact nur aus zween Tacttheilen besteht, einem guten und schlimmen, und der Einschnitt nur im guten Tacttheile, und folglich auf dem ersten Viertheile, nicht aber auf dem zweyten Statt finden kann: so ist dem zu Folge das ganze Stück von dem Herrn Verfasser unrichtig zu Papier gebracht worden, indem er den Einschnitt allezeit in den Aufschlag setzet, ausser am Ende; welcher leztere Umstand aber ohne Zweifel nicht von dem guten Willen des Componisten, sondern von einem blossen Zufalle herrühret, indem derselbe am Ende wider den Rhytmus gesündigt, und drey Tacte, anstatt zween, gemachet hat. Hier ist das Lied mit weniger Veränderung der vom Herrn Verfasser dazu gemachten Melodie, und mit der nöthigen Verbesserung in Absicht auf die Tactordnung.

Ode.



Du verstörst uns nicht, o Nacht,
Sieh wir trinken im Gebüsche;
Und ein kühler Wind erwacht,
Daß er unsern Wein erfrische.

Mutter holder Dunkelheit,
Nacht! Vertraute süßer Sorgen,
Die betrogner Wachsamkeit
Viele Küße schon verborgen

Dir

Dir allein sey mitbewußt,
Welch Vergnügen mich berausche,
Wenn ich an geliebter Brust
Unter Thau und Blumen lausche.

Murmelt ihr, wenn alles ruht,
Murmelt sanft bewegte Bäume,
Bey dem Sprudeln heischrer Fluth,
Mich in Wohllustvolle Träume.

No. 11.

Timers XII. Violinsolos.

Der gestochne Titel von diesen Sonaten muß sich eher als das Werk selbst vergriffen haben, indem selbiges allhier mit einem geschriebnen Titel verkaufft wird. Der Herr Verfasser **Joseph Ferdinand Timer**, welcher sich einen *Ajutante di Camera* nennet, welches auf deutsch etwann mit einem **Kammermusik-Adjuvanten** gegeben werden kann, hat seine Sonaten beyden Kayserlichen Majestäten zugeeignet. Die mit vielen gelehrten Blumen angefüllte Zuschrift, (woferne selbige von der Feder des Herrn Timers ist,) zeiget, daß selbiger noch etwas aus der Schule gebracht hat, welches ihm desto rühmlicher ist, je seltnere Beyspiele man davon insgemein unter den Tonkünstlern findet. Wie sind denn die Sonaten beschaffen? Die Herren Violinisten mögen sie beurtheilen. Viel altes, wenig neues, Tiraden von Transpositionen, harmonische, melodische und rhytmische Unachtsamkeiten, gewisse altfränkische Modulationen, — Vielleicht spielt der Herr Timer besser, als er componirt. Keiner hat alles beysammen. Es ist kein Tonkünstler, der etwas in der Welt vorstellet, der nicht den Abgang einer Sache durch eine andere ersetzen sollte.

No. 12.

Clavierstücke nebst einem practischen Unterricht für Anfänger und Geübtere von Friedr. Wilh. Marpurg. Berlin, 1762. bey Haude und Spener.

Diese Sammlung von Clavierstücken, die fortgesetzt werden wird, enthält kleine und größere Aufsätze, die theils von dem Herausgeber, theils von den Herren C. P. E. Bach, Clairembault, Couperin, Fischer, Kirnberger, Nichelmann und Pebusch componirt sind, und also keiner Anpreisung bedürfen. Da die erstern Abdrücke einiger Kupferplatten wegen der elenden Farbe des Notendruckes nicht so gerathen sind, als man es wünschen konnte: so wird von den Herren Verlegern, die es ihrer Seits an nichts ermangeln lassen, itzo zu einer

ner neuen und schönern Ausgabe Anstalt gemacht, welches den Käuffern nicht unangenehm seyn wird. So sauber und nett des Herrn Buchdrucker Winters Arbeit bey diesem Werke ist, so unflätig waren einige Abdrücke von den Kupferplatten.

No. 13.

Gründliche Einleitung in die Anfangslehren der Tonkunst; zum Gebrauche musikalischer Lehrstunden, nebst einer Erklärung der vornehmsten, sowohl in der Vocal- als Instrumentalmusik vorkommenden Kunstwörter, und einem kurzen Abrisse einer musikalischen Bibliothek, abgefasset von M. Johann Lorenz Albrecht, College der vierten Classe am Gymnasio, wie auch Cantor und Musikdirector bey der oberstädtischen Hauptkirche B. M. V. zu Mühlhausen in Thüringen. Langensalze, 1761. In Verlag Johann Christian Martini.

Deutlichkeit und Methode bezeichnen dieses Werk, welches zwar nur der auf Schulen studirenden musikalischen Jugend gewidmet ist; aber von manchem Anführer derselben selbst mit vielem Nutzen gebrauchet werden kann. Aber was ists? Hansellus quicquid teneris non discit in annis, Hans numquam discet —. Ein solcher Hans machet sich einen guten Tag, und läßt den Himmel dafür sorgen, wie seine Schüler die Musik erlernen. Sollen diese denn etwann klüger werden, als er? — Das Werk des Herrn M. Albrechts verdienet in allen Schulen eingeführet zu werden. Die Zuschrift desselben ist an einen Durchlauchtigsten Kenner und Beschützer der Musen, den regierenden Fürsten zu Schwarzburg-Sondershausen, gerichtet.

No. 14.

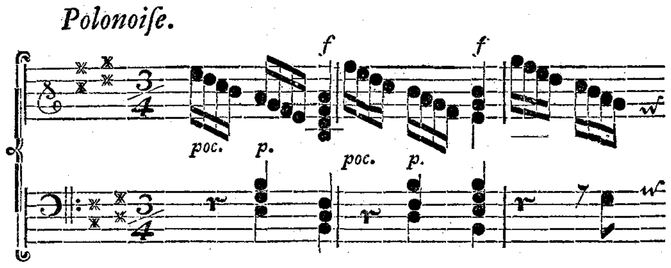
Nach dem neuesten Gout verfertigte Galanterie-Stücke, welche für die Davids-Harfe und auch für das Clavier eingerichtet, und auf Verlangen herausgegeben worden von J. E. Oscke. Erster Theil. Leipzig und Bremen, auf Kosten des Autoris, 1761. In Commißion bey Georg Ludewig Förster.

Von

Von den Einsichten des Herrn Oscke, den die musikalische Welt hiemit zum erstenmahle zu sehen, die Ehre hat, kann man aus folgendem Anfang einer Menuet urtheilen:



Wer diese Schönheiten nicht zu zergliedern im Stande ist, verdienet nicht in Jahr und Tag ein Mäulchen von seiner Schönen. Noch ein lustiger Brocken. Aufgeschaut!



Allons! meine Herren, es leben die Quinten und Octaven, und — wer so allerliebst als der Herr Oscke mit dem Sextquartenaccorde umzugehen weiß. Was meinen sie wohl, mein Herr Oscke, zu folgender Menuet? Verdiente sie nicht einen Platz unter ihren Galanterie-Stücken? Ich weiß nicht, wer derjenige glückliche Geist ist, der sie erfunden hat. (Vermuthlich krönten ihn schon die Musen mit einem Lorbeerkranz, als er noch in der Wiege lag.) Aber dieses ist gewiß, daß sie würdig ist, in einer besondern Tabelle, dem **Vorgemache** des Herrn **Sorge**, neben dessen Quartboutade, zu wahrer Erläuterung seines Capitels von der Quarte, angehänget zu werden.

Anfang einer Menuet.



Mich wundert, daß sich noch kein Verleger zu dieser Menuet gefunden hat — Aber im Ernst, meine Herren Notenhändler Deutschlands, werden sie nicht bald einmahl aufhören, dem liederlichsten Machwerk Vorschub zu thun, und sich und die Musik zu beschimpfen? Ein jedes Jahrhundert hat seine **Oscken, Sorgen, Boten,** Dauben, und so weiter gehabt. Aber noch niemahls hat man solchen Herren so viel Willen gelassen, als itzo, wo sich der eine die wahren Grundsätze der Kunst durch die unsinnigsten Lehren anzutasten erkühnet, und der andre, der sich einen Practiker schelten läßet, die liederlichsten Geburten zu Markte bringt; und die Welt schweigt. Wie glücklich sind sie, meine Herren Stümper, daß sie keinen so unangenehmen Lohn für ihre saubern Bemühungen davon tragen, als Chörilus für seine Verse! Dieser bekam für jeden schlechten Vers, mit Erlaubniß gesagt, vom Alexander einen — Schilling; und sie, was gewinnen sie für ihre Arbeit? — Schämen sie sich nur nicht, lassen sie sich ihre Verleger schämen —. Ich muß erinnern, daß der Herr Oscke seine Galanteriestückchen selbst verleget hat.

No. 15.

Six Parties ſur le Clavecin compoſées par Jean George Nicolai, Organiſte dans la Reſidence Roudolſtadt. A Leipzig chez Jean Gottl. Imman. Breitkopf. 1760.

Was

Was für ein barbarischer Titel! Warum schreibt man nicht deutsch, oder soll es ja französisch seyn, warum zieht man nicht einen Sprachmeister zu Rathe? Fürs erste wird das Wort *Partie* nicht in der französischen Sprache für das gebraucht, was im italiänischen mit *Partita* gesagt wird. Partie de musique ist im französischen, was im italiänischen *voce*, und im deutschen **Stimme** heißt, und in welchem Verstande man **Diskant- Alt- Tenor-** oder **Baßstimme, Clavierstimme, Violinstimme**, u. s. w. sagt. Fürs andre ist der Ausdruck *sur le clavecin* falsch; es muß heissen *pour le clavecin*. Drittens ist zwischen *Residence* und *Roudolstadt* der Artikel *de* ausgelassen worden. Die Zuschrift des Werks ist an des regierenden Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt Durchlaucht, einen der gelehrtesten und aufgeklärtesten Prinzen Deutschlands. Aber wo ist jemahls eine elendere Zuschrift gemachet worden? Was muß sich ein Franzose von der Denkungsart der Deutschen für einen Begrif machen, wenn er solch Zeug lieset? Was heißt das: „Aprés avoir „reçu tant de grace de votre Altesse Serenissime, je Vous dois aussi faire voir „qu'elle n'est pas perduë. **Nachdem ich von Ew. Hochfürstl. Durchl. „so viele Reitze oder Annehmlichkeiten empfangen habe, so muß „ich Hochderoselben auch darthun, daß solche nicht verlohren sind.** Wie wenn nun aber die sechs Partien nichts taugen, wenn weder Kunst noch Einsicht darinnen ist? — So ist der Herr Verfasser schuldig, sein Unvermögen anzuzeigen, die fürstliche Großmuth verdienen zu können —. Das Wort *grace* hat im französischen im geringsten nicht die active und paßive Bedeutung, die es im deutschen misbrauchsweise hat, da man sagt: **Der König hat mir die Gnade gethan**, mir eine Pension zu geben; und **ich habe die Gnade gehabt**, von dem Könige eine Pension zu erhalten. Das Lächerliche davon im Deutschen einzusehen, braucht man nur im leztern Exempel das Wort **Gnade** in **Gütigkeit** zu verwandeln, nemlich: ich habe die **Gütigkeit** gehabt ꝛc. Genung vom Titel und der Zuschrift! Vielleicht sind die Sonaten besser. Ich wünschte es zur Ehre des Hrn. N. Ey! wenn er auch nun etwann an diesem oder jenen Orte gefehlt hat; was ist es denn? Kann nicht der beste Tonkünstler fehlen? O unterscheiden sie doch, meine gütige Herren, zwischen fehlen und fehlen? Der beste Tonkünstler kann fehlen. Aber er wird keine Schulknabenfehler machen. Oefters kann man etwas für einen Fehler bey ihm ansehen, was kein Fehler ist. Nach allem diesen wird er nicht in allen Zeilen fehlen, er wird nicht in jeder Zeile ein Dutzend mahl fehlen —. Aber ein Tonstück, das vom Anfange bis zum Ende, in jeder Zeile von Fehlern wimmelt, und sechs ganze Suiten von solchen Tonstücken —; dieses

dieses kann wohl von keinem Meister der Kunst zeugen; es muß die Arbeit eines Schulknaben seyn, der seinem Lehrmeister, wenn er jemahls einen gehabt hat, zu zeitig entlauffen ist, der seine noch nicht corrigirten Schulthemata mitgenommen, und einen Buchhändler damit angeführet hat —. Wollen sie eine Probe von der Muse des Herrn Nicolai? Sehen sie und hören sie:



Nachdem diese unvergleichliche Passage in der Höhe gemachet worden, so wird sie in eben derselben Clausel in der Tiefe versuchet, und in der zweyten Clausel wird sie in einen Nebenton transponiret. Eine gute Sache kann nicht oft genung wiederhohlet werden. Noch etwas extra feines!



LXXXV. Brief.

Berlin, den 7. November 1761.

Vierte Nachricht von neuen und alten musikalischen Schriften.

Beschluß des vorhergehenden Artikels.

Man gestehe, daß seit den Zeiten des Marsyas und Babys nichts vortreflicher kann gemacht seyn. Wer es so weit als unser Herr Verfasser in den Regeln der Harmonie gebracht hat, der verdienet vom Apollo gekrönt zu werden. Je mehr er, nach dem Urtheile gewisser eigensinnigen Köpfe, darwider wird gefehlet haben: von desto besserm Geschmack werden seine Aufsätze seyn. Denn der schöne Geschmack bindet sich nicht an die Regeln der Schule. Weg mit dergleichen Pedantereyen! Merket es euch, ihr Herren Setzkunst Candidaten, folget eurem Triebe, eurer Natur. Bärenhäuterey ist es mit allen Regeln. Ob ihr die Materialien des Gesanges und der Harmonie links oder rechts, hinten oder vorn, zusammen setzet, das ist einerley. Wenn ihr ein paar Jahre bey dem Claviere zugebracht habt, so nehmt das Rastral zur Hand, und schreibt euch eure eigne Stücke. Hütet euch aber ja, daß ihr die Composition nicht zuvor nach Regeln erlernet. Wer spielen kann, der kann auch componiren. Die beste Regel ist die Natur. Was euch einfällt, das ist eine Regel; und was euch einfällt, (wie sollte euch aber nichts einfallen, da ihr genug gehört und gespielt habt?) was euch da einfällt, sage ich, das ist alles gut, darinnen ist Kunst, Ausdruck und Geschmack; setzet eure Einfälle zusammen. Ihr werdet nicht ermangeln, von euren Freunden ein Bravo zu erhalten: und

wenn ihr das kriegt, so seyd ihr vortrefliche Leute. Ihr habt in zwey bis drey Jahren mehr vor euch gebracht, als andre, die es sich zwanzig Jahre durch sauer werden lassen. Untersteht sich jemand, eure weitläuftige Erfahrungen, Einsichten und Regeln in Zweifel zu ziehen: lacht ihn aus. Das beste wird seyn, daß ihr ihn selber tadelt. Pocht auf euer Gehör. Sagt, ihr habt diese oder jene Empfindung oder Handlung ausdrücken wollen; daß sich dergleichen Gänge auch bey andern Tonsetzern finden; daß sie sich vortreflich ausnehmen und so weiter. Laßt euch ein Stück von eurem Gegner vorspielen, und nehmt euch in acht, daß euch kein Bravo! entwische. Ihr werdet euch nicht empfindlicher rächen können, und euer Tadler wird es inskünftige wohl unterlassen, das geringste an euern Compositionen auszusetzen. Fahret auf diese Weise fort, meine Herren Candidaten, euch berühmt zu machen. Werdet alt und grau dabey, und seyd versichert, daß, wenn ihr nur in eurem Leben das Glück gehabt, irgendwo zu einer musikalischen Bedienung zu gelangen, daß euer Nahme sofort von Jahr zu Jahr in den Hof- und Staats-Calender, und aus selbigem in den ersten besten Anhang zu Walthers musikalischem Lexico wird eingetragen werden. Alsdenn seyd ihr verewigt. Ihr werdet mit einem Bach, Fux, Graun, Hasse, Händel, Stölzel oder Telemann in einem Buche leben, und die Nachwelt wird sich nicht die Mühe geben, zu untersuchen, wie weit ihr es in Vergleichung mit diesen Männern in der Tonkunst gebracht gehabt. Genug, ihr habt euer Glück mit der Musik gemacht; und wer dieses thut, der ist ein Musicus, ein grosser, vortreflicher Musicus.

Die Betrachtung über den Wetteyfer unserer angehenden Componisten, sich berühmt zu machen, hat mich von den allerliebsten nicolaischen Sonaten abgeführet. Ich kehre zu selbigen zurück, um noch ein Paar Proben auszuzeichnen. Ich bin heute einmahl bey böser Laune, und weiß mich durch nichts anders, als durch das Anschauen einiger der raffinirtesten Wendungen unsers Herrn Verfassers aufgeräumt zu machen. Vielleicht ist es eine Grille, die zu nichts hilft. Ey nun! hat nicht jedermann die seinigen? Doch ehe ich zu diesen Proben komme, die eigentlich die Harmonie betreffen, so will ich nach Anleitung des Allegro aus der ersten Sonate, in Es dur, Seite 2. zeigen, wie der Herr Verfasser ein Tonstück, in Absicht aufs Ganze, zu behandeln pfleget.

Es besteht die erste Clausel dieses Allegros aus sechzehn Tacten im Vierviertheiltact. Der Gedanke, womit dasselbe anfänget, wird im zweyten und dritten Tacte, und also überhaupt dreymahl hintereinander wiederhohlt, worauf

auf in der erstern Hälfte des vierten Tacts eine Fermate angebracht wird. Billig war es auch, nach dieser sauern Arbeit etwas Athem zu schöpfen, oder eine Prise Taback zu nehmen. Es ist keine Kleinigkeit, eben dieselbe Passage dreymahl hinter einander zu spielen. Daß hier übrigens ein halber Tact fehlen müsse, ist auch ohne daß man die viertehalb Tacte unsers Allegro hieher setzen dürfe, leichte zu errathen. Hätte der Herr N. in der Folge der ersten Clausel einen ähnlichen Fall vorgebracht, so würde, so zu sagen, eine Ordnung in der Unordnung gewesen seyn. Man hätte in dem Zahlmaaß ein gewisses Verhältniß bemerket, und das würde alsdenn wenigstens den Verstand befriediget haben, wenn auch das Gehör zwey- oder dreymahl dabey gelitten hätte.

Mit der zweyten Hälfte des vierten Tacts hebet sich ein neuer Gedanke an, dessen Größe einen Tact ausmachet, und welcher sich also bis auf die erste Hälfte des fünften Tacts erstrecket. Dieser Gedanke wird vermittelst der Transposition wiederhohlet, worauf in der zweyten Hälfte des sechsten Tacts der dritte neue Gedanke zum Vorschein kömmt. Selbiger ist der Größe nach dem vorhergehenden zweyten gleich; und wird auf eben denselben Chorden erstlich einmahl ganz, und einmahl halb wiederhohlet, wodurch eine abermahlige Verwirrung im Rhytmus, und zwar ein Fünfer entsteht. Oben wurde selbige durch einen Dreyer verursachet. (Ich zerlege den Vierviertheiltact in einen Zweyviertheiltact, und zähle darnach den Sectionalnumerus.)

Wird nun nicht bald ein aus dem Hauptsatze des Stückes fließender Gedanke kommen? In jedem Tonstück muß doch unstreitig so etwas seyn, was unter dem übrigen ein wenig hervorraget. Dieses etwas, es mag nun sogleich zum Anfange, in der ersten Sectionalzeile, oder in der zweyten vorkommen, nenne ich den Hauptsatz, der durch Wiederhohlungen, Versetzungen, Nachahmungen und Zergliederungen bearbeitet werden muß. Die daraus auf verschiedne Art entstehenden Passagen dienen dazu, die **Einheit** des Tonstückes mit zu erhalten. Wenn man den Hauptsatz, oder die daraus fließenden Gedanken, nach einem gemachten vernünftigen Plan, mit einem neuen Nebengedanken abwechselt, und diesen ebenfals wie den vorhergehenden, in gehörigem Verhältnisse, bearbeitet: so entspringet aus dieser Verbindung des Hauptsatzes mit dem Nebensatze, und der sowohl aus diesem als jenen entspringenden Theile, die gewissermassen so viele neue Sätze in ihrer Art sind, die **Mannigfaltigkeit** eines Tonstückes. Wie ist das Allegro des Herrn Nicolai in Absicht auf die Einheit beschaffen? Man urtheile selbst.

Dreyerley ganz von einander unterschiedne Gedanken sind schon da gewesen. Nun tritt, zum Ausgange des verunglückten Rhytmus, mit dem Anfang des neunten Tacts der vierte Gedanke, der aus einem wiederholten Einer besteht, und zum Anfange des zehnten Tacts der fünfte Gedanke ein, der sich mit der Cadenz im eilften Tacte endigt. Man nehme allhier Gelegenheit, den Reichthum der Gedanken unsers Herrn Verfassers zu bewundern. Gehöret nicht eine besonders glückliche Minerve dazu, von Absatz zu Absatz etwas neues vorbringen zu können? Wie bunt, wie **gustuös**, wie einige galante Componisten zu sprechen pflegen! Wegen des Worts **Neues** muß ich erinnern, daß ich die Bedeutung desselben nur respective nehme, nemlich in so weit dieser oder jener Gedanke zum erstenmahle vom Herrn Nicolai gebraucht wird; es mag selbiger sonst entlehnet worden seyn, woher er will.

Ohne Zweifel würde die erste Clausel des Allegro zu kurz geworden seyn, wenn selbige mit der vorhin bemeldten Cadenz wäre geschlossen worden. Der Herr Verfasser beherzigt diesen Umstand ganz klüglich, und fänget also einen neuen Periodum an, ehe er dem ersten Paragraph des Stückes sein Ziel setzet. Es wird also mit dem zwölften Tact ein neuer Gedanke, nemlich der sechste, eingeführet, der bis zum Ausgange des dreyzehnten dauert, worauf ein den ernstlichen Schluß ankündigender Gedanke, der Ordnung nach der siebente, (o die böse Zahl!) im vierzehnten Tacte erscheinet, der in dem folgenden wiederhohlet wird, und in dem sechzehnten die Schlußnote würklich darbringet.

So verhält es sich mit dem ersten Hauptabschnitte des Allegro, wovon die Rede ist. Soll ich noch den zweyten beschreiben? Kann man nicht vom ersten auf den zweyten schließen?

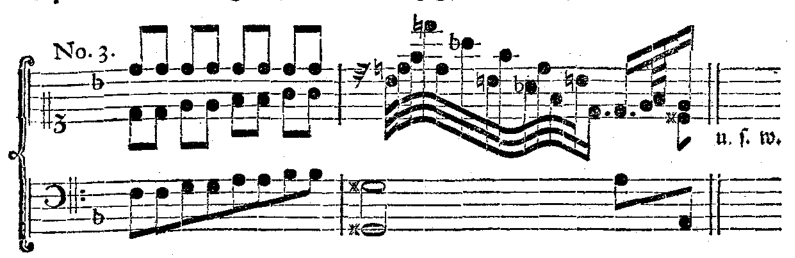
Merkt es euch anitzo, meine Herren Candidaten der Setzkunst, wie ein Tonstück, wenigstens ein Solo, beschaffen seyn müße. Ziehet euch Regeln und Maximen aus dem eben beschriebnen Tonstücke. Setzt euch hin, und probirt. Ziehet ein Paar Seiten voll Linien; setzet den Ton und die Tonart fest, woraus euer Stück gehen soll. Theilet eure Notenzeilen durch so viele perpendicular Striche ein, als ihr etwann glaubt, Tacte erfinden zu können. Doch dieses wird euch wenig Mühe machen. **Componiren** heißt ja **zusammensetzen**, und nicht **erfinden**. Theilet eure Zeilen immer getrost ein, und setzt euch vors Griffbrett. Wollen die Gedanken nicht so gleich kommen, so spielet euch etwas von andern Tonsetzern vor. Nehmet aus jedem drey oder vier Gedanken, und transponirt solche mit einer kleinen Veränderung in den

Haupt-

Hauptton, woraus ihr componiren wollt, und dessen Nebentöne. Füllet die abgemessenen leeren Plätze eures Papiers, und zwar dergestalt aus, daß von Absatz zu Absatz ein neuer Gedanke komme. Die Absätze können bald aus Zweyern, Dreyern, Viereru oder Fünfern bestehen, so wie es die gefundnen Gedanken mit sich bringen. Wenn nur die Modulation so einiger massen zusammen hänget; der Rhytmus mag beschaffen seyn, wie er will; daran ist so wenig als an Quinten und Octaven, falschen Bindungen und unrichtigen Auflösungen einer Dissonanz gelegen. Schreibt über euer Stück Allegro, oder Andante; macht drey oder vier Stücke von dieser Art aus einem Ton; und schreibt über das erste Sonate. Macht sechs solcher Sonaten, und laufft damit zum ersten besten Notenverleger. Ihr werdet euch innerhalb zween Monathen gedruckt und wenn der Verleger ein Paar gelehrte Zeitungsschreiber zu Freunden hat, euch über und über mit Lorbeern bedeckt sehen —.

Wird es nicht bald Zeit seyn, meine Anmerkungen über die vortreflichen nicolaischen Partien zu schliessen? Im Augenblick. Man nehme annoch ein Paar Feinigkeiten mit. Man darf nicht glauben, daß ich sie alle zusammentragen werde. Behüte der Himmel! Das ganze Werk ist ein Formularbuch von dergleichen Sachen.





Der erste Tact von No. 3. ist vom Herrn Nicolai mit viermahl geschwänzten Noten durchgearbeitet worden. Weil aber selbiger nur des Zusammenhanges wegen allhier nöthig ist, so habe ich zur Ersparung des Notendruckes, in gegenwärtiger Vorstellung, die Hauptnoten der Melodie dafür genommen. Die Sache betrift nemlich nicht den ersten, sondern den zweyten Tact, wo sich viele verwundern werden, wie die Accorde gis h d f, und as h d f in dem Tone D mol so sinnreich in eins können zusammen geschmolzen werden, allhier wo nicht die geringste Spur einer Enharmonie vorhanden ist. Beynahe mögte ich die Ursache davon errathen. Weil der Herr Verfasser im Reden niemahls das as vom gis unterscheiden, sondern beständig gis sagen wird: so wird er in den Gedanken stehen, daß ebenfals im Schreiben nicht viel daran gelegen ist, ob unter g mit einem Kreutz, oder unter a mit einem Be ein Unterscheid gemachet wird. Er überlässet sich also in diesem Stücke seiner Fantasie, und schreibet das gis mit as, wenn es ihm so einkömmt, und as mit gis, wenn ihn die Bewegung der Feder dahin führet — .

Ich bedaure den Herrn Nicolai, daß er sich mit den Regeln der Harmonie nicht bekannter gemachet hat. Gute Finger und ein gutes Naturell scheint er zu haben. Erlauben es ihm seine Umstände, so fange er noch an, aus allen Kräften zu studiren. Besser späte als niemahls. Vielleicht liegt noch der größte Virtuose in ihm verborgen. Er ist nicht der einzige, dem seine Erstgeburt verunglücket ist. Besser ist es, daß das erste schlimm geräth, als das lezte, wenn man es nicht gleich vom Anfang haben kann, wie man wollte. Einem Clavieristen ist die Wissenschaft der Regeln nöthig, und einem Organisten noch mehr. Nichts kann schön seyn, was nicht regelmäßig ist. So wenig man mit Kleckſen schön mahlen kann: so wenig kann man mit bösen Quinten und Octaven schön componiren. Weg mit dergleichen Sudeleyen! Wozu nu-

ꝫet es ferner, daß sich gute einzele Stellen finden, wenn das Ganze nichts tauget? Wie kann aber das Ganze taugen, wenn die verschiedenen Theile nicht gut zusammengesetzet sind; wenn unter den verschiednen Theilen keine Aehnlichkeit, keine Ordnung ist; wenn wider den Rhytmus gefehlet wird, und so weiter?

> C'est peu qu'en un ouvrage, ou les fautes fourmillent,
> Des traits d'esprit semez de tems en tems petillent.
> Il faut que chaque chose y soit mise en son lieu,
> Que le debut, la fin repondent au milieu;
> Que d'un art delicat les pieces assorties
> N'y forment qu'un seul tout de diverses parties;
> Que jamais du sujet le discours s'écartant,
> N'aille chercher trop loin quelque mot éclatant.
>
> *Boileau.*

No. 16.

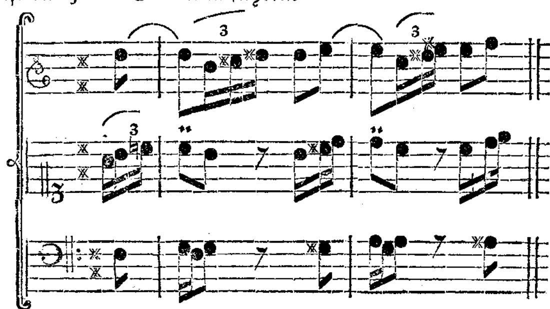
Deux concerts pour le clavessin avec le violon, composées par Mr. Jean Georg Arnold, Organiste à Suhl. Aux depens de la veuve du feu Balthasar Schmid à Nuremberg.

Hier finden sich zuförderst auf dem Titel einige Fehler wider die französische Sprache, als composées, anstatt composés; ferner du feu, anstatt de feu. Noch besser wäre es, wenn es hieße de la veuve Schmid, kurz weg. Ferner avec le violon, anstatt avec un violon; und endlich Georg, anstatt George. Hernach hätte der Titel überhaupt auf eine andere, dem Character der Stücke gemäßere Art eingerichtet werden können, z. E. Sonates en Trio, pour le clavecin & un violon; oder Pieces de clavecin en Sonates, avec accompagnement de Violon, u. s. w. Als ich den ersten Blick auf die Noten warf, und sogleich zum Eingang der ersten Sonate folgenden Fehler gewahr ward:



so hätte mich selbiger beynahe abgeschrecket, die Stücke weiter anzusehen, wenn ich nicht den Anfang der zweyten Clausel damit verglichen, und allda gefunden hätte, daß der Fehler nicht von dem Herrn Arnold, sondern von dem Kupferstecher herrühret, welcher nemlich die erste von den vier Sechzehntheilen d fis e d, zu einem Achttheile, die drey lezten Noten hingegen zu einer Triole hätte machen sollen, als:

Man kann nicht läugnen, daß der Herr Verfasser den Geist des Trios ziemlich kennet. Man trift nicht blosse Sexten- und Terzengänge an. Es sind selbige mit Gängen von einer anderer Natur, und mit artigen Nachahmungen auf verschiedene Art durchgewirket worden. Der Gesang an sich ist natürlich und leicht; zwar nicht neumodisch, oder mit gewissen gezwungenen künstlichen Aufhaltungen der Hauptnoten ausgeschmücket, aber auch nicht altfränkisch. Ueberhaupt muß man in Absicht auf die Ausarbeitung den Herrn Verfasser aus der Anzahl der gemeinen Componisten herausnehmen. Welcher von diesen, und wenn man sie alle zusammenfaßte, würde ein Andante, wie das zu dem ersten Trio, Seite 2. hervorzubringen im Stande seyn? Indessen, wenn wir auch die Ordnung der Modulation an verschiednen Oertern und gewisse andre Dinge übergehen, so ist dennoch die harmonische Beschaffenheit des Satzes nicht durchaus so beschaffen, daß sie nicht annoch einer scharfen Feile nöthig hätte. Ich will zum Beweise ein Paar Stellen anführen.



LXXXVI. Brief.

Berlin, den 14. November 1761.

Fünfte Nachricht von neuen und alten musikalischen Schriften.

Beschluß des vorhergehenden Artikels.



Der Fehler ist allhier zwischen den beyden Oberstimmen, wo die Violine mit dem Clavier in einem Tempo in denjenigen Ton zusammengeht, in welchen sich die Dissonanz auflöset. Selbiger kann aufs nächste auf die eine oder andere von folgenden beyden Arten gehoben werden:



Es ist wahr, daß alsdenn die Bindung d⌒d, und e⌒e wegfällt, und daß die leztere von den beyden Noten jedesmahl durch einen erneuerten Umschlag vorgetragen werden muß. Aber hierauf kömmt es nun wohl in der galanten Schreibart nicht an; und hernach ist auch die Dissonanz nicht in der höchsten, sondern in der Mittelstimme, die das Clavier hat, enthalten.



Hier ist der Baß im zweyten Tact unrichtig, und die zwischen dem zweyten und dritten Tact vorhandne Fortschreitung in den beyden Oberstimmen, wodurch die Dissonanz vor ihrer Auflösung aus ihrer Stimme gerissen wird, ist auch nicht gut. Auf folgende Art möchte nichts dawider einzuwenden seyn:



Noch eine sehr stark transponirte Passage will ich beybringen. Sie ist die folgende:



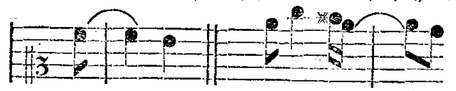
Ich will die Harmonie hievon mit größern Noten im Generalbaß vorstellen:



Fürs erste wird der Sextquartenaccord allhier auf eine unrichtige Art, anstatt des harmonischen Dreyklanges, gebraucht. Fürs zweyte ist die Fortschreitung vom ersten zum zweyten Tact, in Absicht auf die Harmonie zum lezten Achttheile des ersten Tacts a c e, und die zum ersten Viertheile des zweyten Tacts, a cis e, mangelhaft. Entweder sollte die Harmonie von c e g den ganzen ersten Tact durch bleiben, und selbige nicht eher als zum Anfange des zweyten abgewechselt werden. Oder sollte ja die Abwechselung eher Statt finden, so muste der Uebergang von der dur Harmonie c zu der dur Harmonie von A, auf ganz verschiedne Art, mit einem ganz andern Accorde, bewirket werden, um nicht den Uebergang steif und frostig zu machen. Es ist schon eine alte Regel, daß eine in Arsi vorgebrachte Harmonie nicht in Thesi wiederhohlet werden soll, überhaupt gesprochen; denn die Verschiedenheit der Umstände kann die Regel verändern. In dem Exempel des Auctoris sind nun zwar von der Arsi a c e, zur Thesi a cis e, zweyerley Arten von Harmonien. Aber da der Grundton von den beyden Harmonien einerley ist, nemlich A, und beyde Harmonien einen Dreyklang machen, so ist dieser Fall, nach seiner Art gehörig betrachtet, ebenfals wider die vorgebrachte Regel; und die Erfahrung beweiset es, daß der Zusammenhang des ersten und zweyten Tacts in dem angeführten Exempel das Ohr im geringsten nicht vergnüget. Sollte die nächste Correction nicht auf folgende Art bewerkstelligt werden können?



Es finden sich hin und wieder Bindungen in den Arnoldischen Trios, wo die lezte von den beyden Noten größer ist, als die erste, z. E.



Solche Bindungen taugen nicht. Die beyden Noten müßen entweder am Wehrte gleich, oder die erste größer seyn, als die zweyte, nicht aber umgekehrt. Das kleine muß an etwas grössers, nicht aber das große an etwas kleiners gebunden werden.

No. 17.

II. Sinfonie a quattro, cioè Violino I. Violino II. Viola, Violoncello o Cembalo, composte da un famoso Maestro. Paio Imo. Alle spese di Giovanni Vlrico Haffner, Sonatore di Liuto in Norimberga.

Wenn dieses Paar Synfonien von einem angehenden Setzkünstler ist: so ist es nicht uneben von dem Verfasser, daß er, obwohl in ungleichem Falle, mit dem Apelles hinter dem Gemählde lauschen, und die Urtheile der Welt darüber vernehmen will. Ich sage **in ungleichem Falle;** denn Apelles war schon ein berühmter Meister; ein Umstand, der sich bey keinem angehenden Componisten findet, und in Ansehung dessen, wenn diese Synfonien würklich von einem solchen jungen Züchtling der Musen sind, der Titel der Synfonien falsch ist. Schreiben sich selbige aber von einem schon mit Ruhm bekannten Setzer her, so sehe ich nicht die Ursache ab, warum man nicht seinen Nahmen auf den Titel gesetzet hat. Dieser Nahme würde eine weit größere Empfehlung für das Werkchen gewesen seyn, als das Prädicat *famoso Maestro* —. Vielleicht stehet der Herr Verfasser dieser Synfonien in keiner musikalischen Bedienung, oder hat er ja eine, so ist es keine Capellmeisterstelle, keine Concertmeister- Hof- Kammercomponisten- oder Musikdirectorstelle, und so weiter. Da wird nun der Abgang einer solchen vornehmen musikalischen Würde durch die Wörter *famoso Maestro* ersetzet werden sollen. Man weiß, daß man in Nürnberg, und überhaupt im Reiche, sehr stark in der Cerimonienkunst ist —; daß derjenige die meisten Verdienste hat, der den längsten Titel besitzet, und so weiter. Wenn nun der Herr Verfasser der beyden Synfonien

fonien etwann keinen musikalischen Titel hat; selbige aber, nach dem Urtheile des Herrn Haffners, gleichwohl so beschaffen waren, daß er glaubte, den Verlag derselben wagen zu können: war es da dem Herrn Verleger zu verdenken, daß er den Titel der Synfonien so einrichtete, wie er es für seine mercatorischen Absichten am bequemsten erachtete, das Werk desto eher an den Mann bringen zu können? Derselbe, als ein kluger Mann, wollte sich in die Schwachheit der Menschen schicken, die nur nach dem äusserlichen zu urtheilen pflegen. Er sahe zum voraus ein, daß sein Autor sich mit seinen Sachen den Titel *famoso* erwerben würde. Er krönte ihn vermittelst eines prophetischen Geistes zum voraus. —

Ich will mich in keine weitläuftige Untersuchung der Beschaffenheit dieser beyden Synfonien einlassen. Nach der Art des Gesanges, der Modulation und des Rhytmus zu urtheilen, so scheinen sie entweder von dem Herrn Galuppi selbst, oder von einem Galuppianer zu seyn. (Denn nicht nur die grossen Meister der Kunst, sondern auch die Irrlichter des Parnasses pflegen ihre Nachahmer zu haben.) Sollte es sich, bey einer von jemanden etwann vorzunehmenden Probe finden, daß die harmonische Einfassung der Gedanken ebenfals galuppisch wäre: so weiß schon jedermann, was man davon denken soll. Man kann nicht weniger durch Fehler, als durch seine virtù berühmt werden. Der Herr Galuppi, und alle die wie er schreiben, sind in diesem Falle. Der Herr Galuppi besitzet die vortreflichsten Gaben der Natur, zwar nicht, neue Ideen zu erschaffen, sondern die schon vorhandenen zusammen zu setzen, und durch einige Favoritförmelchen des Geschmackes der Zeit aufzustutzen. Er schreibet viel und flüchtig. Wäre derselbe zur regelmäßigen Composition angeführet worden, eine Sache, die seit langer Zeit in Italien nicht mehr Mode ist, so würde er sich zwar vielleicht niemahls zu dem Range eines Grauns, oder Hasse, geschwungen, aber doch den Ruhm eines untadelhaften Componisten erworben haben.

Damit man nicht ohne alle Känntniß der Beschaffenheit der beyden Sonaten davon komme, so will ich aus der ersten Clausel des Allegro der ersten Synfonie aus dem Bdur einige Sachen bemerken. Diese erste Clausel besteht, wo ich richtig gezählt habe, aus neunzig Tacten im Zweyzweytheiltact. Bis zum sechs und funfzigsten Tacte bleibt der Componist in dem Hauptttone B dur, und von dem sieben und funfzigsten an lenket er sich in die Nebentonart F dur, in welche die erste Clausel schliesset. Wenn auch bewiesen werden könnte, daß

derselbe sich nicht über die Zeit in dem Haupttone aufgehalten hätte, und daß es mit dem Verhaltnisse dieses Aufhalts in Ansehung des Nebentons F seine Richtigkeit hätte, welches aber nicht bewiesen werden kann: so wird doch weder der Verstand noch das Gehör damit zufrieden seyn, daß sich in diesen sechs und funfzig Tacten so wenig Mannigfaltigkeit in der Harmonie findet. Alle in diesem Raum gebrauchte harmonische Sätze lassen sich auf den leyermäßig herrschenden Dreyklang des Haupttons b d f, und den Dreyklang der Dominante f a c zurücke führen. An einem Paar Oertern werden selbige mit dem Septimensatz c es g b oder dem davon abstammen Secunden- oder Sextquintensatz unterbrochen; und das ist die ganze Verschiedenheit der Harmonie in dem Raum von sechs und funfzig Tacten. Den Regeln einer guten Ordnung zu Folge, hätte sogleich nach dem acht und zwanzigsten Tacte, nach der Fermate, die Modulation auf eine geschickte Art verändert werden sollen. Jedes gut gebildete Gehör erwartete diese Veränderung; und ich glaube beynahe, daß dieser Umstand dem Herrn Verfasser mehr als zu wohl bekannt gewesen. Warum hat er denn in diesem Puncte dem Gehör kein Gnüge gethan? Vermuthlich deßwegen, weil er das Gehör auf eine sinnreiche Art hintergehen wollen. Er wollte nicht thun, was es verlangte oder erwartete, um nicht alt, oder gemein zu schreiben. Er that, was es nicht erwartete, und blieb noch eben so lange, als vorher, an dem Tone B kleben. Auf diese Art schrieb er etwas neues, und recht gustuöses. Er blieb bey der Klinge; aber — so daß einem bange wird, wenn man es anhöret; zumahl, wenn nach der Fermate ein neuer Gedanke zum Vorschein kömmt, der der Anfang einer zweyten Synfonie in B dur zu seyn scheinet, nachdem die erstere noch nicht einmahl geendigt ist. Genug von der Tonordnung. In Ansehung des Rhytmus, so ist selbiger fürs erste vom fünf und zwanzigsten bis zum acht und zwanzigsten Tacte, welcher pausirt wird, und mit einer Fermate bezeichnet ist, mangelhaft. Wäre dieser leztere Tact mit den weissen Noten f f, über deren leztern die Fermate hätte Platz finden können, ausgefüllet: so wäre der Satz nicht nur in Ansehung des Sectionalverhalts richtig, sondern es wäre selbiger auch in Absicht auf die im neun und zwanzigsten Tacte folgende Harmonie b d f, erträglicher gewesen.

Furs zweyte findet sich vom zwey- bis zum fünf und funfzigsten Tact ein langweiliger, verdrießlicher Numerus. Diese vier Tacte, die soviel als nichts bedeuten, hätten ohne den geringsten Schaden des Ganzen wegbleiben können.

Fürs dritte ist zwischen dem fünf- und dem neun und siebzigsten Tact, ein Tact zu viel, nemlich der sechs und siebzigste. So sieht es mit der Beschaffenheit des Rhytmus bey unserm Verfasser aus.

Wie

Wie steht es denn mit der Melodie an sich? Viele Passagen, wenig Gesang. Und wie mit der Harmonie? Man urtheile aus folgender Probe:



No. 18.

Wohlgeübter Organist, das ist, vier und zwanzig grosse Präludia für die Orgel, aufgesetzt vom Herrn Johann Anton Kobrich, Stadt-Pfarrorganisten in Landsberg. In Verlag Johann Ulrich Haffners, Lautenisten in Nürnberg.

Der Titel ist falsch, und sollte heissen: **Ungeübter und Unterricht brauchender Organist.** Denn wenn man jemahls etwas unsinniges für die Orgel gesehen hat, so ist es gegenwärtiges Werk. Es ist wahr, daß die meisten Organisten nicht anders spielen, als Herr Kobrich schreibt. Aber so dreist sind sie doch nicht, daß sie solch Zeug in öffentlichen Druck geben. Man sieht aus gegenwärtigem Werke, daß die Orgelspielkunst so sehr bey den Römisch-Catholischen in Deutschland abzunehmen anfängt, als sie bereits bey den Protestanten abgenommen hat. Dieses aber braucht keinen Wunder zu nehmen, wenn man bedenkt, daß ehedessen die Orgelcandidaten aus der Fuge, und nicht aus Operarien oder Murkyen examinirt wurden. Dieses Examen geschahe auf der Orgel, und nicht auf dem Clavizimbel; und folglich hatten die jungen Leute alle Ursache von der Welt, sich unter der Anweisung eines guten Meisters nicht allein gründlich in der Setzkunst zu üben; sondern sich zugleich, nach Anleitung ächter Muster, mit dem wahren Geschmack der Orgel bekannt zu machen. Damahls aber hieß keiner ein guter Meister, der nicht entweder ein **Kerl** oder **Froberger** selbst; oder, mit der Einsicht und Fähigkeit dieser Meister

Meister der Kunst, zu denken und zu spielen im Stande war. Ich glaube zur Ehre meines Vaterlandes, daß hin und wieder noch mancher **Kerl** oder **Froberger** stecken mag. Aber warum leben sie so incognito, meine Herren? Warum lassen sie ihre Kunst nur an demjenigen Orte, wo sie leben, bewundern? Die neuen Drucknoten warten auf sie. Lassen sie sich von ganz Deutschland, von der ganzen Welt bewundern.

Der Herr Kobrich ist nicht derjenige, der die Aufmerksamkeit der Welt auf sich ziehen wird; oder es müßte deßwegen seyn, weil er nichts weniger als gute Orgelstücke liefert. Ein Sammelsuri von den abgedroschensten und ausgepfiffensten Einfällen, die wechselsweise bis zum Eckel transponiret werden, und woran das Pedal zufälliger Weise von Zeit zu Zeit, etwann zwey- oder dreymahl in jedem Stücke, mit einer vier oder fünf Tacte liegenbleibenden, und mitten unter einer Dissonanz verschwindenden Note, Antheil nimmt; ein ewiges Gelärme mit gebrochnen Sätzen; unvorbereitete Dissonanzen, unaufgelösete Dissonanzen, Quinten und Octaven, leere Sätze, falsche Bäße — ; wer 24 musikalische Quodlibets für die Drehorgel eines Schattenspielers verlanget, dem werden die 24 Präludien des Herrn Kobrich zu statten kommen. Nirgends findet man eine Spur vom Gesange, ausgenommen wenn etwann aus einem alten Gassenhauer ein Clauselchen entlehnet wird, z. E. aus **Ihr Schönen höret an**, als:



Oder aus **Allhier auf diesem Platz**, als:



LXXXVII. Brief.

Berlin, den 21. November 1761.

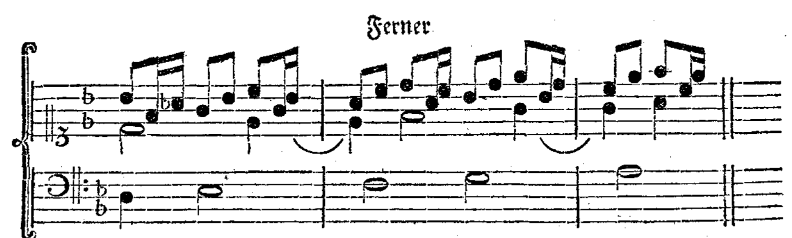
Sechste Nachricht von neuen und alten musikalischen Schriften.

Beschluß des vorhergehenden Artikels.

Die folgende Art, die Septimen über sich aufzulösen, wird so viel ich weiß, in keinem Buche von der Composition gelehret. Sie hat folglich ihren Ursprung dem Herrn Kobrich zu danken. Vortrefliche Erfindung, die ihren Urheber so gut, als den Midas sein langes Ohr, verewigen muß! Man sehe und höre!



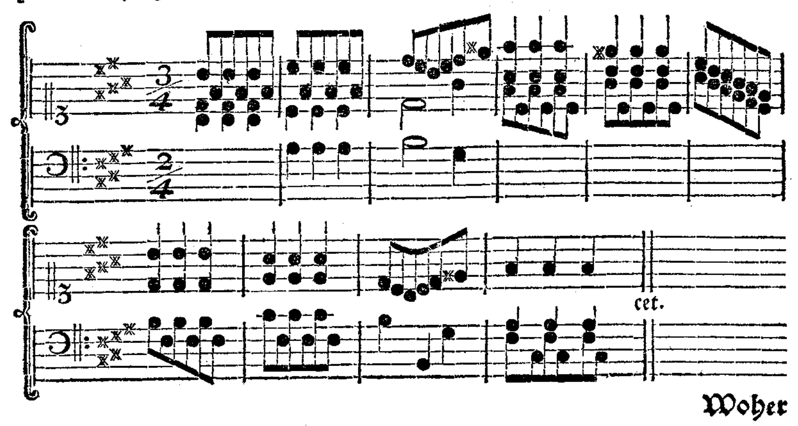
Ferner



Wer an den vorhergehenden Octaven nicht genug hat, der kann noch folgende zum Spaß mitnehmen:



Ein Präludium pflegt selten ohne eine Fuge zu seyn. Der Herr Kobrich hat auch hierinn der Gewohnheit einmahl folgen wollen, wie man aus nachstehendem Anfang eines solchen Kunststückes ersehen kann:



Woher

Woher ich weiß, daß dieses Stück eine Fuge seyn soll, da der Titel einer Fuge nicht darüber steht? Ich habe manchesmahl in den Kirchen ein Stück von der Beschaffenheit des gegenwärtigen auf der Orgel spielen hören, und so oft solches geschahe, so pflegte immer ein Musicus den andern anzustossen, und zu sagen: **Das soll eine Fuge seyn.** Daher habe ich diesen Nahmen behalten, und so weiter.

Meine Leser wissen nun schon, von was für einer Art von Virtuosen der Herr Kobrich ist. Damit sie aber sein Individuum noch auf mehrern Seiten mögen kennen lernen, so will ich annoch folgendes Exempel beyfügen:



Wer nicht weiß, was er bey dem mit NB. bezeichneten Satze eis a dis allhier denken, oder was er damit machen soll, der verfahre damit wie mit einer schmutzigen Tresse. Ins Feuer damit, so entsteht der Accord der übermäßigen Sexte f a dis.

No. 19.

Divertimento primo per il Liuto obligato, due Violini e Basso, del Sign. Carlo Kohaut. Lipsia presso Giov. Gottl. Imman. Breitkopf, 1761.

Alle Welt beschreibt den Herrn Kohaut als einen der vortreflichsten Lautenspieler unserer Zeit, der mit einer besondern Fertigkeit auf seinem Instrumente, vielen Geschmack verbindet. Da nicht das blosse Spielen, sondern die Beschaffenheit des Satzes hauptsächlich den eigentlichen Tonkünstler macht: so werden meine Leser wissen wollen, was in Absicht auf den lezten Punct der Herr Kohaut zu leisten gewohnt ist. Ich will ein Paar Tacte aus gegenwärtigem Werkchen auszeichnen, woraus man genugsam urtheilen kann. Die Lautenpartie lasse ich weg, weil ich glaube, daß die geheime Schreibkunst

dieses Instruments den meisten Lesern so wenig, als mir selbst, bekannt ist, und de occultis non judicat ecclesia. Man halte sich also an den Violinen und dem Basse.



Den Ungeübtern zu gefallen will ich bemerken, daß, wenn die beyden Oberstimmen ihre Noten behalten sollen, das sechste Achttheil so wohl im ersten, als im zweyten Tact ein d seyn muß; soll aber der Baß bleiben, so muß ohnstreitig die Melodie geändert werden, als welche nicht für folgende Harmonie gemacht ist:

4
2 3 6

cet.

Die in der zweyten Violine, im zweyten Tacte, nicht resolvirende Septime d wird vermuthlich in der Lautenpartie aufgelöset werden, u. s. w.

No. 20.

Suite für die Gambe und den General-Baß, von Johann Gottfried Mente, Organisten bey der Oberpfarrkirche zu Liegnitz. Leipzig, bey Joh. Gottl. Imm. Breitkopf. 1754.

Eine Suite für die **Gambe** heißt, wenn wir deutsch sprechen wollen, eine **Suite für das Knie**, oder kurzweg **Kniestücke** — . Ich verzeihe es gerne dem Herrn Mente, daß er seine Stücke für die Baßkniegeige mit dem Nahmen einer Suite **für die Gambe** belegt. Er hat viele Vorgänger in

diesem

diesem Puncte, und fast alle Musiker bedienen sich des Worts **Gambe**, anstatt **Viola da Gamba**, oder **Baßkniegeige**. Vermuthlich schämet man sich, ich weiß nicht, aus was für seltsamer Zärtlichkeit, das Wort **Knie** im deutschen auszusprechen, und das Wort **Geige** damit zu verbinden. Haben aber die Italiäner etwann weniger zärtliche Ohren, als wir Deutschen, und klinget das Wort *Viola da Gamba* einem Italiäner nicht eben so, als uns das Wort **Kniegeige**?

Die Stücke des Herrn Mente haben alle Merkmahle des wahren Geschmacks der Kniegeige, so wie ein **Marais**, **Forcroix** oder Decaix in Frankreich, bey uns in Deutschland aber die beyden berühmten **Hessen**, Vater und Sohn dieses Instrument zu behandeln gewohnt sind.

No. 21.

Choral-Melodien zu Herrn Prof. C. F. Gellerts geistlichen Oden und Liedern, welche nicht nach bekannten Kirchenmelodien können gesungen werden, von J. A. H. Leipzig, druckts und verlegts Joh. Gottl. Imm. Breitkopf. 1761.

Der Verfasser, welcher vermuthlich der Herr Hüller ist, und welcher einen lobenswürdigen Trieb verräth, sich in allerley Arten von musikalischen Sätzen zu üben, schreibt in der Vorerinnerung: „daß ihn kein musikalischer Au„ctorstolz zu Verfertigung und Bekanntmachung dieser Melodien bewogen, und „daß es eine Thorheit seyn würde, nach den rühmlichen Bemühungen eines „Bachs, **Quanz**, und **Doles** noch Meisterstücke machen zu wollen.“ Ich habe nichts wider die Bescheidenheit des Herrn Verfassers zu erinnern. Wenn aber von selbigem die Melodien des Herrn C. P. E. Bach zu den Gellertischen geistlichen Liedern, wider die Absicht des Herrn **Bach**, zu Choralmelodien gemacht werden, so rühret dieses ohne Zweifel von einer kleinen Zerstreuung her —. Der Herr H. schreibt weiter: „daß sein Werkchen die Frucht einiger „der Andacht geheiligten Stunden gewesen; und daß wenn man seine Melodien „faßlich und leicht, und dem Inhalte der Lieder, so wie überhaupt dem Cha„racter der Kirchen-Melodien gemäß finden sollte, er nie Ursache haben würde, „seine geringe Mühe zu bereuen, sondern seine Absicht völlig erreicht sehen.“

Es kann seyn, daß der Herr Verfasser nicht viele Mühe gehabt hat, seine Choralmelodien zu componiren. Aber vielleicht entstehet die Frage, ob nicht

würklich Mühe darzu gehöret, Choralmelodien zu verfertigen. Die Ursache davon ist leichte zu errathen. Der Musiker höret alle Tage nichts anders als künstliche Melodien. Ein Kirchenlied soll aber nichts weniger als gekünstelt seyn. Der Musiker muß sich also Gewalt anthun, nicht künstlich zu schreiben. Er muß alle ihm gewöhnliche melodische Wendungen von einer gewissen Art auf eine Zeitlang vergessen, und wie bekannt muß er nicht mit den wahren Kirchenmelodien seyn, um seine Ideen darnach zu bilden? Muster wahrer Kirchenmelodien findet man an den meisten von D. Luthern, Paul Speratus, Paul Eber, Lazarus Spengler, Nicolaus Hermann, Adam Reußner, und verschiednen andern, deren Nahmen mir nicht gleich beyfallen; kurz an allen denjenigen Liedern, die etwann bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts in Musik gebracht worden sind. Alle diese Melodien sind zwar leicht und faßlich, aber nicht platt, wässericht oder monotonisch; sie sind männlich, aber nicht hart oder gezwungen; der Gesang erregt das Gemüth zur Andacht, und nicht zum Tanz, wie verschiedne Melodien aus dem Hällischen Gesangbuch; sowohl der Sänger findet gnugsame Verschiedenheit in der melodischen Tonführung, als der Spieler einen reichen Stoff zur kräftigen harmonischen Begleitung des Gesanges; die Modulation geschicht auf eine ungezwungene natürliche Art; kurz es sind Choräle so wie sie seyn sollen.

Nach der äusserlichen Schreibart der Choräle unsers Herrn Verfassers zu urtheilen, so scheinen ihm die Eigenschaften eines Chorals nicht unbekannt gewesen zu seyn, ja ich glaube, daß er sich Mühe gegeben hat, sie zu erreichen. Ist ihm seine Absicht nicht völlig gelungen, so liegt vielleicht die Schuld daran, daß er sich noch nicht lange genug in der Andacht geübet hat. Ich bin versichert, wenn er inskünftige die Feder zu einem ähnlichen Zwecke ansetzen wird, als hier geschehen ist, daß er selbst die gegenwärtigen Lieder vielleicht weit strenger untersuchen wird, als ich es zu thun gesonnen bin, und daß er uns alsdenn wirkliche Meisterstücke liefern wird. Ich will nur über ein Paar Lieder und ein Paar Stellen aus andern meine Gedanken von mir geben.

Unter der Nummer 21. findet man das Lied: **Du klagst, o Christ, in schweren Leiden.** Die Absicht des Dichters ist, den schwermüthigen Christen in seinem Leiden aufzurichten. Mit was für Tönen sucht der Componist diesen Trost zu bewirken? Man höre:



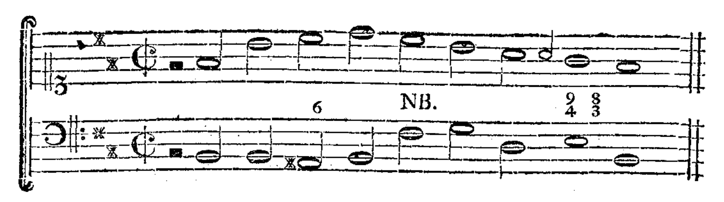
Diese Melodie ist viel zu finster, als daß sie den Ausdruck des Trostes enthalten sollte. Sie ist eher geschickt, Schwermuth zu erregen, als zu vertreiben. Der Character des Liedes ist also im Ganzen verfehlt. Wie verhält

es

es sich mit den einzelnen Stücken der Melodie, und der dazu gesetzten harmonischen Begleitung?

Die erste Zeile, ist, so wie die dritte, vierte und sechste, in Ansehung des Gesanges an sich betrachtet, ganz leicht zu singen: Hingegen kann man dieses weder von der zweyten noch der fünften sagen, das Leichte nach dem Styl des Chorals betrachtet. In der zweyten Zeile macht der Anfang derselben g a gis, **und seufzest**; und in der fünften der Sprung in die grosse Sexte g — e, den Gesang schwer. Dieses lezte Intervall schicket sich in keine Choral-Melodie; zumahl bey einer darauf folgenden Veränderung der Modulation, wie allhier geschicht.

In Absicht auf diesen lezten Punct bemerket man in der erstern Hälfte des Liedes viel seltsames; sogleich in der ersten Zeile, **Du klagst o Christ in schweren Leiden**, findet man H mol, H dur, E mol, H mol und E mol. Bis zur fünften Sylbe ist die Modulation in dem Hauptttone H mol. Die zur fünften und sechsten Sylbe gehöret nach H dur hin. Aus diesem Tone gehet der Weg nach E mol zu, worauf das ais der achten Silbe den Ton H mol ankündiget, der aber auf der neunten Silbe wieder mit E mol verwechselt wird. Es ist gar nicht zu tadeln, daß der Herr Verfasser in der Begleitung die Harmonie zu vermannigfaltigen sucht. Aber die Regeln der guten Modulation müssen nicht darunter leiden. Was soll das H dur in H mol? Sollte der Baß an dem zweydeutigen Orte, nicht auf folgende Art richtiger und natürlicher seyn?



In dem Basse des Auctoris findet man die unvorbereitete Septime a - h, auf der siebenten Sylbe. Auch diese fällt allhier weg. In einem Choral müssen alle Dissonanzen legal behandelt werden.

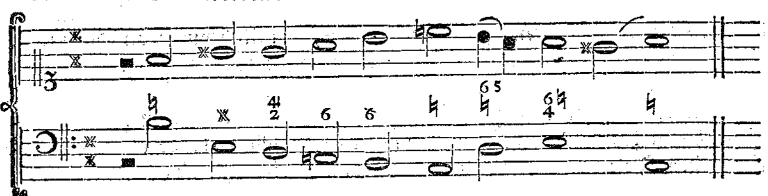
LXXXVIII. Brief.

Berlin, den 28. November 1761.

Siebente Nachricht
von neuen und alten musikalischen Schriften.

Fortsetzung des vorhergehenden Artikels.

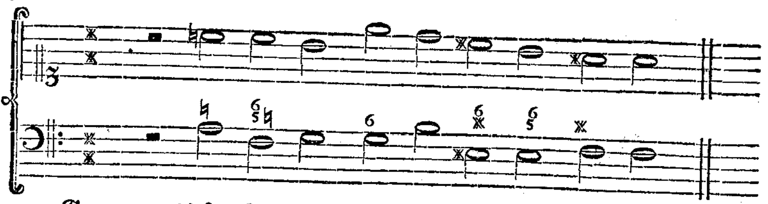
Ich komme zur zweyten Zeile, **und seufzest daß der Gott der Freuden.** Die unschickliche Melodie g a gis könnte auf folgende Art ohne Zweifel am füglichsten verbessert werden:



Aber alles dieses würde doch nur für sich, nicht aber in Absicht auf den Zusammenhang, gut seyn. Fürs erste wird diese zweyte Zeile mit einer ganzen Cadenz geschlossen; und sie muß nur mit einer Absatzformel geschlossen werden. Fürs zweyte taugt die Modulation nicht. Man kann wohl aus H mol ins A mol, oder aus einem weichen Hauptton in die weiche Tonart der kleinen Septime

ausweichen; aber nur im Berühren oder Vorbeygehen. Es ist wider alle Regeln, in solchen Ton zu cadenziren, zumahl im Anfange eines Tonstückes. Was kann anders, als ein finstrer, gezwungner, rauher Gesang aus solchen Modulationen entspringen? Ich brauche zu meinem Beweise nichts weiter, als die angeführte zweyte Zeile in Absicht auf die vorhergehende erste. Welches wohlgebildete Gehör kann daran Vergnügen haben?

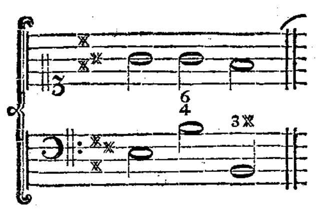
In der fünften Zeile, **und Gott verzeucht, und dir wird bange,** findet sich auf der zweyten Sylbe der Accord mit der kleinen Terz, der übermässigen Quarte, und der grossen Sexte, a c dis fis. Dieser Accord hat allhier eine unrichtige Auflösung, indem die Baßnote nicht eine Stuffe hinauf, sondern eine Stuffe herunter gehen muß — Der **Sextquintenaccord** hätte hier sollen gemacht werden. Die ganze Zeile hätte übrigens sowohl melodisch als harmonisch auf eine ganz andere Art ausgebildet werden müßen, um keinem billigen Tadel ausgesetzet zu seyn; z. E. unter andern auf folgende leichte und plane Art:



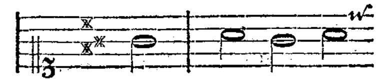
Genug von diesem Liede. Bey dem unter der No. 22. **O Herr, mein Gott, durch den ich bin und lebe,** will ich weiter nichts erinnern, als daß, in den beyden ersten fünffüßigen Zeilen, ein Ruhepunct auf der vierten Sylbe hätte bemerket werden sollen. Der Poet hat es niemahls an der Cäsur fehlen lassen. Es ist wahr, daß die Melodie so beschaffen ist, daß die Cäsur auch allhier ganz natürlich gemachet werden kann. Aber warum hat der Componist diesen Umstand nicht entweder mit einem Halbzirkel, oder, nach der am Ende einer Zeile von ihm beobachteten Art, mit einer Pause angedeutet?

In der Melodie unter der Nummer 20. **Besitz ich nur ein ruhiges Gewissen,** findet sich in der dritten Zeile eben dieser Fehler, wo die Gemeine einen fünffüßigen Vers in einem Athem singen soll. Noch ist die Modulation zwischen der dritten und vierten Zeile mangelhaft. Jedermann denkt, daß nach dem Absatz

die

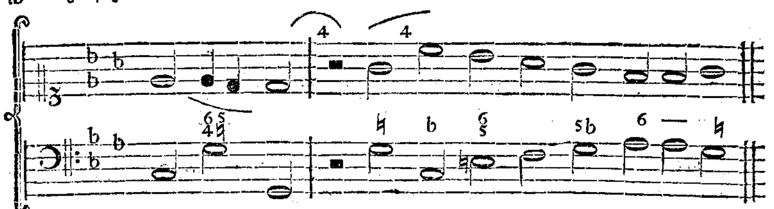


die folgende Zeile vermittelst einer ganzen Cadenz in E dur endigen wird: und siehe! der Herr Verfasser kehrt schnell den Deichsel um, und geht nach Hause, in A dur, zurück. Die vier ersten Noten zu der Melodie der vierten Zeile,



machen ohne Zweifel einen sehr matten und frostigen Gesang. Sie sagen dem Gehöre so viel als nichts. Man schlage das Lied nach. Sie klingen ausser dem Zusammenhange noch besser, als darinnen.

In dem siebzehnten Liede, **An dir allein, an dir hab ich gesündigt,** fehlt wider der vorhin vermißte rhytmische Ruhepunct in der ersten und dritten Zeile jeder Strophe. Zwischen dem Absatze der ersten Zeile, und den beyden erstern Noten der folgenden zweyten Zeile, finden sich zwo Quarten in der Melodie, die nirgends, und also auch nicht im Chorale, von guter Wirkung sind. Eine solche melodische Folge gehöret allezeit unter die verbotenen, man mag sie finden wo man will. Ich will nicht nur den Absatz, sondern die ganze zweyte Zeile hersetzen:



Dergleichen Progreßionen mit zwo Quarten in der Melodie taugen wegen der Relation der Septime nicht, die sich zwischen der erstern und dritten Note, allhier

allhier d-c, finden, so ein schönes Intervall die Septime auch sonsten ist, wenn sie gehörig gebraucht wird.

Die Octavenfolge zum Anfange der zweyten Zeile gg-cc, ob sie gleich in der Gegenbewegung geschicht, ist dennoch fehlerhaft, weil sie zwischen den beyden äussersten Stimmen ist —. Ein Unglück pflegt selten allein zu seyn. Dieses geschicht auch hier. Denn zwischen dem zweyten und dritten Accorde der zweyten Zeile findet sich ein unerträglicher unharmonischer Queerstand wegen des es-e. Die Wirthschaft mit dem Accorde der falschen Quinte, kleinen Terz und kleinen Sexte übergehe ich. In keinem einzigen Liede beynahe wird selbiger in solchem Progresse gebraucht, wie es sich gehöret. Entweder muß der vorhergehende Accord an einem Gliede verstümmelt werden, wenn der falsche Quintensatz seine gehörige Vorbereitung haben soll, so wie es die Harmonie des Kirchenliedes erfordert; oder man braucht den vorhergehenden Accord in seinem völligen Umfange, und alsdenn muß man in den folgenden dissonirenden Satz hinein platzen. Ich will zum Troste des Herrn Verfassers bemerken, daß sich auch bey verschiednen andern Choralsetzern dergleichen krätzige Gänge befinden, und daß fast alle Organisten so spielen —.

In der angeführten zweyten Zeile findet sich auf der fünften Silbe noch ein Fehler, indem daselbst der verminderte Dreyklang g b des, anstatt des harten harmonischen Dreyklangs g h d, gebraucht wird. Sollte diese zweyte Zeile, für sich allein betrachtet, nicht auf folgende Art richtiger seyn?



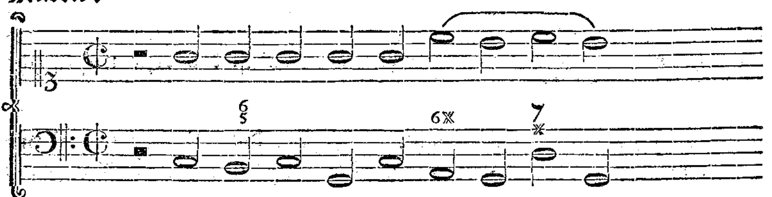
In der dritten Zeile bemerket man eine, auf eine Enfilade von steigenden Quarten, und fallenden Quinten, in einer Folge von Septimenharmonien erbauete, sehr monotonische Melodie, bey welcher die Harmonie auf der vierten Note vor dem Absatze, wegen der Lenkung der Modulation nach F mol hin, einen starken Nothzwang leidet. Dieser Absatz thut nicht gut, weil er in der höchsten

Stimme

Stimme eben denselben Ton hat, womit die Halbcadenz der vorhergehenden zweyten Zeile im Diskante absetzet, nemlich g.

In der vierten Zeile findet sich, ausser der Auflösung der verminderten Septime in die Octave, die sich nicht wohl für den Choral schicket, der Sprung der grossen Sexte es-c, der vermittelst einer geringen Veränderung der Melodie hätte vermieden werden können.

Die erste Zeile des achtzehnten Liedes, **Nie will ich dem zu schaden suchen**, enthält folgende sehr unbelebte, und von Kraft und Geist entblößte Melodie:



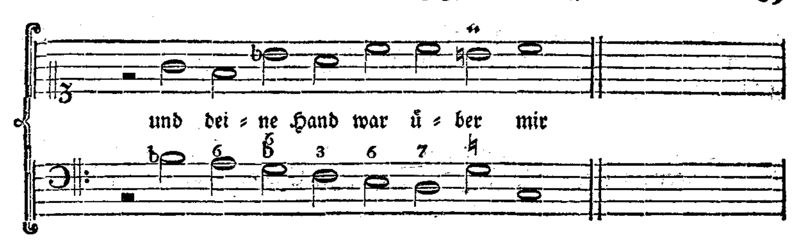
In der Harmonie findet sich die freyanschlagende Septime d-c auf der vorlezten Note des Absatzes. Warum sparet man denn solche unvorbereitete Dissonanzen nicht in andere Arten von Aufsätzen? Sie gehören im geringsten nicht in den Choralstyl. Es ist wunderlich, daß so viele Tonkünstler bey dem Gebrauche der Dissonanzen niemahls die Schreibarten der Musik von einander unterscheiden. Es giebt gewisse dissonirende Sätze, die einen freyen Anschlag vertragen; aber NB. nur in der so genannten galanten Schreibart. Im ernsthaften Styl hingegen haben eben diese Sätze im geringsten nicht die Freiheit, unvorbereitet zu erscheinen, ob sie gleich vor den übrigen Arten von dissonirenden Sätzen ein Vorrecht haben, nemlich diesen, daß, wenn z. E. in dem Satze mit der kleinen Septime und kleinen Terz, das obere Ende der Septime ausdrücklich vorbereitet werden muß, allhier z. E. in dem Satze mit der kleinen Septime und grossen Terz, es genug ist, wenn im Basse das untere Ende vorhergehet, wenn man es nicht besser haben, und das obere Ende, worinnen eigentlich die Dissonanz stecket, vorbereiten kann. Bey allem diesen ist es annoch sehr nöthig, dieses erklärte Vorrecht gewisser Dissonanzen nicht zu misbrauchen, sondern die Bäße zu einer Melodie so einzurichten, daß man allezeit der allgemeinen Regel der Dissonanzen genug thue.

Möchten sich doch alle diejenigen, die Gesänge, ihre eigene oder andere, mit Bässen versehen wollen, das unter dem Titel *Psalmodia sacra*, von dem Herrn Capellmeister **Witt**, einem sehr gründlichen ehemahligen Componisten zu Gotha, im Jahre 1715. verfertigte Cantional anschaffen, und fleißig studiren! Man wird in diesem Werke überall eine starke und männliche Harmonie finden; und wenn man untersucht, aus was für einer Folge von Accorden diese Art von Harmonie bestehet, so wird man gewahr werden, daß sie im geringsten nicht in dem Misbrauch der Dissonanzen ihren Grund hat. Man findet nichts als Dreyklänge und Sextenaccorde. Der Sextquinten- ingleichen der Quintquartensatz kömmt selten anderswo als bey Cadenzen und Absätzen vor. Ist hin und wieder Gelegenheit gewesen, eine andere Dissonanz annoch anzubringen, so ist solches allezeit mit dem ihr zukommenden gesetzmäßigen Tractament geschehen. Ueberall aber herrschen die Dreyklänge. Es ist das beste musikalische Gesangbuch, das ich kenne.

Das allererste Lied des Herrn H. **Du bists, dem Ruhm und Ehre gebühret**, hat viele gute Stellen. Indessen finden sich doch verschiedne Mängel, sowohl in der Melodie als Harmonie. Hier ist selbiges:



und

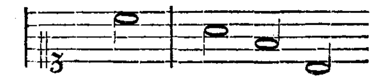


Sogleich zum Anfang der ersten Zeile, auf den Sylben **Du bist**, ist ein sehr ungeschickter Baß zur vierstimmigen Begleitung. Man muß mit allen Stimmen springen. Statt des eingestrichnen c, sollte der Baß mit dem kleinen c, oder, zur Vermannigfaltigung der Harmonie, mit H, und der dazu gehörigen Signatur der Sexte, anfangen.

In eben dieser Zeile auf der sechsten Sylbe, findet man die frey anschlagende Quarte g-c. Anstatt dieses Sextquartenaccords hätte der Sextenaccord von e genommen werden sollen.

Obgleich die erste Zeile von der andern durch einen starken Ruhepunct abgesondert ist, so ist doch der Sprung mit allen Stimmen der Harmonie zugleich, von der lezten Note der ersten Zeile, bis zu der ersten Note der zweyten Zeile, nicht zu entschuldigen, da man es besser haben konnte. Der Terzenbaß in dieser zweyten Zeile klingt sehr jung.

In der dritten Zeile machen die vier erstern Baßnoten



einen sehr unsangbaren Progreß. Das grosse F muß in das kleine oder ungestrichne f verwandelt werden, wenn nichts dawider eingewendet werden soll. Was man bey der hier vorkommenden frey anschlagenden Septime gedenken soll, ist schon

schon bekannt. Der Absatz dieser dritten Zeile ist auch nicht der guten Modulation gemäß. Er muß in die Harmonie von g h d, und nicht in die von c e g geschehen.

Die drey erstern Noten der vierten Zeile müßten auch eine kleine Veränderung leiden, wenn der Gesang dem einfältigen Choralstyl gemässer seyn sollte.



Kritische Briefe über die Tonkunst.

LXXXIX. Brief.

Berlin, den 5. December 1761.

Achte Nachricht von neuen und alten musikalischen Schriften.

Beschluß des vorhergehenden Artikels.

Ich nehme mir, mit verhoffentlicher Erlaubniß des Herrn H. die Freiheit, meine Verbesserung seines Liedes, in folgendem ausgesetzten vierstimmigen Satze beyzufügen. Es kann seyn, daß meine eigene Verbesserung eine von nöthen hat. Es kann sie machen, wer es versteht.




re bring ich dir; Du, Herr hast stets mein Schicksal regie — ret,
re bring ich dir; Du, Herr, hast stets mein Schicksal regie — ret,
re bring ich dir; Du, Herr, hast stets mein Schicksal re-gie - ret,
re bring ich dir, Du, Herr, hast stets mein Schicksal regie — ret,


Und dei - ne Huld war ü — ber mir.
Und dei - ne Huld war ü — ber mir.
Und dei - ne Huld war ü — ber mir.
Und dei - ne Huld war ü — ber mir.

Ich

Ich will mich in keine weitere Untersuchung der Choralmelodien des Herrn H. einlassen. Man kann aus den angeführten Proben schon genugsam sehen, daß der Herr Verfasser ganz gute Sachen machen würde, wenn er fürs erste gewisse Regeln der Harmonie genauer beobachtete; wenn er hernach die verschiedenen Schreibarten unterschiede; und wenn er niemahls inuita Minerua schriebe, sondern die Schäferstunde seiner Muse abwartete, um fliessendere Melodien zu erfinden, und mit mehrer Leichtigkeit und mit besserer Ordnung zu moduliren, als z. E. in dem 14. Liede, **Gott ist mein Lied**, zwischen der dritten und vierten Zeile; und in sehr vielen andern Melodien geschehen ist. In dem eilften Liede, **Wenn zur Vollführung deiner Pflicht**, welches in jeder Strophe aus sechs Zeilen besteht, setzen alle Zeilen, die erste ausgenommen, auf einerley Art mit der Quinte in der Oberstimme ab, welches sehr widrig ist. Die Regel der Mannigfaltigkeit erfordert, die Halbcadenzen und Absätze auf eine geschickte Art abzuwechseln —. Doch genug. Ich will nichts mehr, als annoch ein Paar Gänge auszeichnen, und zum Unterricht für diejenigen, die ihn gebrauchen, die Verbesserung derselben hinzufügen, so wie mir solche der edlen Einfalt des Choralstyls am gemässesten zu seyn scheinet.

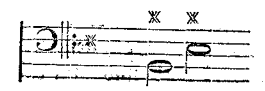


In diesem leztern Exempel bemerket man zuförderst eine schlimme Baßmelodie. Stünde das erste h eine Octave tiefer, so wäre sie, wie sie seyn sollte.

 Zwey-

Zweytens findet sich hier die unvorbereitete Septime e-d, welche noch dazu drittens in die Octave aufgelöset wird, woraus mit leichter Mühe verbotne Octaven entstehen, wenn zwischen dem Bäß e-c die Note d durchgehend angebracht wird. Die Auflösung der Septime in die Octave ist nur unter sehr eingeschränkten Bedingungen erlaubt, wie in den Lehrbüchern von der Harmonie gezeigt wird. Besser ist es, daß man diese gefährliche Auflösung niemahls gebraucht, und in den Choralstyl gehört sie gar nicht.

Wenn mir nicht bekannt wäre, daß der Herr Verfasser alle Augenblicke die Dissonanzen frey anschlüge, sondern nur dieses einzige Exempel in dem ganzen Werkchen vorhanden wäre: so glaubte ich, daß es geschehen wäre, um dadurch die Modulation zu decken. Denn die Accorde

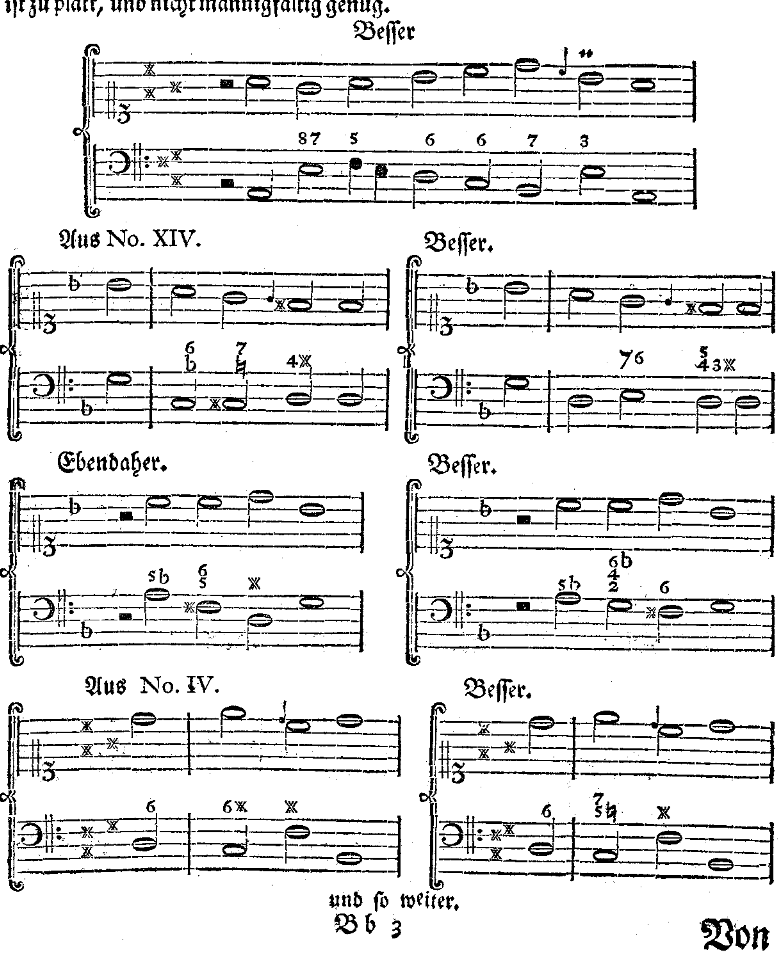


bezeichnen in dieser Folge nicht sehr deutlich das A mol. Um nun nicht zweydeutig zu moduliren, so besann sich der Herr Verfasser auf einen Kunstgriff, und brachte die Septime e-d mit in den Griff —. Warum ward die Melodie nicht anders geordnet?



Besser.

Wider die Richtigkeit des Basses ist hier gar nichts einzuwenden. Aber er ist zu platt, und nicht mannigfaltig genug.



und so weiter.

Von der Setzart einiger Tonkünstler

Aus dem funfzehnten, sechszehnten undsiebzehnten Jahrhundert.

Je weniger sich die practischen Ausarbeitungen der Tonkunst, von einem Jahrhundert zum andern, in der Welt zu erhalten pflegen: desto angenehmer muß es ohne Zweifel einem Liebhaber der musikalischen Litteratur seyn, von den Meistern der vergangnen Zeit einige Proben habhaft werden, und aus den gegen einander verglichnen Proben die zu der Zeit dieser Meister ausgeübte Musikart in jeder Aussicht beurtheilen zu können. Ich habe mir vorgenommen, das funfzehnte sechs- und siebzehnte Jahrhundert durchzusuchen, und von den Ueberbleibseln der Meister dieser Zeiten einige Proben zum Vorschein zu bringen. Sollte irgendwo jemand meiner Leser so glücklich seyn, unter seinen musikalischen Seltenheiten einige musikalische Ueberbieibsel aus dem vierzehnten Jahrhundert zu verwahren: so ersuche ich selbigen mich durch eine gütige Communication dieser Sachen an seinem Vergnügen Theil nehmen zu laßen. Vielleicht werde ich bey meiner Untersuchungdieser grauen Zeiten auch manchesmahl einen guten alten Theoretiker oder Grammatiker der Tonkunst zurVeränderung der Gegenstände, mit aufführen, und das merkwürdigste daraus auszeichnen. Da uns von den Werken derSchriftsteller dieser Zeiten heutiges Tages sehr selten etwas mehr als der Titel bekannt ist: so hoffe ich, daß meine Bemühung in diesem Punkte der Welt so angenehm seyn wird, als die in jenem.

I.) Elias Nicolai, sonst Ammerbach genannt.
Aus dem XVI. Jahrhundert.

Walther in seinem musikalischen Lexico hat zweyerley Personen aus dem Ammerbach gemacht, welcher Irthum anzumerken ist. Das Buch, welches ich von diesem ehemahligen Organisten zu Leipzig an der St. Thomaskirche besitze, hat folgenden Titel:

Orgel oder Instrument Tabulatur. Ein nützlichs Büchlein, in welchem notwendige erklerung der Orgel oder Instrument Tabulatur, sampt der Application, auch fröliche deutsche Stücklein vnd

Mute-

Muteten, etliche mit Coloraturen abgesatzt, Desgleichen schöne deutsche Tentze, Galliarden vnd Welsche Paßometzen zu befinden, zc. Desgleichen zuuor in offenem Druck nicht ausgangen. Jetzundt aber der Jugend vnd anfahenden dieser Kunst zum besten in Druck vorfertiget, durch **Eliam Nicolaum**, sonst **Ammerbach** genandt, Organisten zu Leipzig in St. Thomas Kirchen. Mit Fleis vom Autore selbs vbersehen vnd corrigirt. Anno 1571.

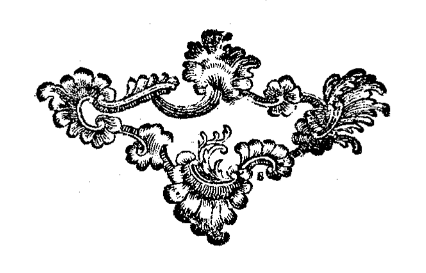
(Ein Alphabeth zween Bogen in länglicht 4to. bey Jacob Berwalds Erben in Leipzig gedruckt. Das Buch ist nach Art vieler andern der damahligen Zeit nicht paginirt.)

Der Verfaßer giebt in der an den Leipziger Magistrat gerichteten Vorrede zur Ursache der Herausgabe dieses Werks an, daß **viel Meister die Orgelkunst ganz verborgen vnd heimlich halten, vnd ihren Discipulis nicht trewlich vnd gründlich mittheilen.** Er füget dabey hinzu, daß wenn seine gegenwärtige Arbeit Beyfall finden sollte, er dadurch veranlasset werden würde, **ein größer vnd künstlicher Buch, woran allbereit die meiste Arbeit geschehen**, zu ediren. Es ist mir unbekannt, ob dieses allhier versprochne Werk das Licht gesehen hat, oder nicht.

Was schon auf dem Titel gesagt worden ist, nemlich, **daß ein Werk, wie das gegenwärtige, niemahls annoch bis auf die Zeit des Verfassers herausgekommen sey**, wird in der Zuschrift noch einmahl nachdrücklich wiederhohlet, welcher Umstand bemerkenswürdig ist. Es ist also **Ammerbach** der **erste**, wenigstens in Deutschland, der **Orgel- und Claviersachen**, und zwar besonders, galante Claviersachen, durch den Druck publiciret hat, nachdem dergleichen Stücke bisher nur durch blosse Abschriften mit der Feder den Liebhabern mitgetheilet worden waren. Der Verfaßer meldet in Absicht auf seine Galanteriestückchen, **daß dergleichen Sachen von jungen Leuten insgemein begehret, und lieber als die Motetten gelernet werden.** Es ist noch heutiges Tages mit verschiednen Liebhabern so bewandt, daß sie lieber eine Menuet oder Operarie, als eine wohl gearbeitete Claviersonate oder Fuge spielen. Ich will aus der Vorrede noch den Umstand bemerken, daß der Verfaßer, der von Jugend auf einen besondern Trieb zur Tonkunst bey sich verspüret, um destomehr zu lernen, sich in fremde Länder begeben, und bey den vortreflichsten Meistern daselbst Unterricht genommen hat. Diese Länder sind

ver-

vermuthlich entweder die catholischen Niederlande oder Frankreich, oder Italien. Aus der Setzart unsers Landmanns, des Ammerbachs, wovon ich in der Folge eine Probe geben werde, erhellet zur Gnüge, daß, obgleich sein Nahme niemahls so bekannt geworden, als etwann der Nahme gewißer ausländischen Meister seiner Zeit, er dennoch, nach Beschaffenheit der Setzart dieses Jahrhunderts, es eben so weit darinnen gebracht hat, als jene. Der Unterschied ist bloß, daß jene mehr geschrieben haben, als unser Ammerbach; und daß sie meistentheils Capellmeister oder wirkliche Musikdirectors an Kirchen waren, da Ammerbach hingegen, meines Wißens, niemahls etwas anders als Organist in Leipzig gewesen ist. Es ist sonst annoch jederzeit das Schicksaal der deutschen Künstler gewesen, weniger Aufsehen in der Welt zu machen, als ein Italiäner oder Franzose.



Kritische Briefe über die Tonkunst.

XC. Brief.

Berlin, den 12. December 1761.

Erste Fortsetzung

von der Setzart einiger Tonkünstler aus dem funfzehnten, sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert.

Auf die Vorrede folget ein kurzer Unterricht für die Orgelspielkunst. Wie gebrechlich damahls die Clavierapplicatur gewesen, kann man aus folgendem Exempel für die rechte Hand sehen, worinnen der mit 1 bemerkte zweyte Finger auf die ungeschickteste Art den mit 2 bemerkten dritten Finger übersteiget, als:

f	g	a	b	c	d	e	f
1	2	1	2	1	2	1	2

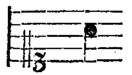
Es war damahls Mode, nur vier Finger zu zählen, und den Daumen welcher mit 0 bezeichnet ward, von der Zahl der Finger auszuschließen. Der Zeige- oder zweyte Finger ward also mit 1; der mittlere oder dritte Finger mit 2; der sogenannte Goldfinger mit 3, und der kleine mit 4 bemerket.

Unser Autor giebt keine andre Spielmanieren an, als einen **Mordenten**, wovon er zweyerley Arten beschreibet, einen **auffsteigenden** und einen **absteigenden**. Der **auffsteigende** ist der eigentliche heutige Mordent; der **absteigende** aber unser heutiger Triller. Das Auf- und Absteigen beziehet sich in dieser Lehre auf die letzte Note der Manier, indem beym Triller selbige eine absteigende, beym Mordenten oder Pincé aber eine auffsteigende Note ist. Da man zur Zeit unsers Autoris annoch keine besondere Zeichen zur Bemerkung des

Mordenten und Trillers gehabt hat: so ist es kein Wunder, daß man bey ihm keine findet.

Der merkwürdigste Artikel in dem gegenwärtigen kurzen Unterricht ist die Erklärung der **Notentabulatur**, deren man sich ehedeßen fürs Clavier und die Orgel bediente. Da sich noch hin und wieder allerhand Clavier- und Orgelsachen der vorigen Zeit finden, die in Tabulatur zu Papier stehen: so will ich zum Vortheil derjenigen, die mit der Tabulatur nicht bekannt sind, und dergleichen Sachen entziffern wollen, ingleichen um der musikalischen Geschichtskunde willen den Schlüssel zu dieser räthselhaften Schreibkunst bey dieser Gelegenheit darlegen.

Die sogenannte **deutsche Tabulatur** hat in keinem andern Puncte vor der ordentlichen heutigen Notirungskunst, welche man die **italiänische** nennet, etwas voraus, als darinnen, daß man auch nicht einmahl einen einzigen Musikschlüßel, sondern nur die Tastatur des Griffbretts nach dem Unterscheide der vier Octaven kennen darf. Aber wie viele andre Schwürigkeiten finden sich dagegen? Z. E. Anstatt daß uns mit einem einzigen Zeichen, in der italiänischen Notirungskunst, z. E. mit der folgenden Note



sowohl der Grad der Höhe, als die Zeitgröße des Tons den man verlanget vorgebildet wird: so muß man dazu drey Zeichen in der deutschen Tabulatur haben, als:



Wer die übrigen Unbequemlichkeiten der deutschen Tabulatur der Länge nach einsehen will, der braucht nur ein Clavierstück vom Herrn Bach in selbige zu übertragen.

Zur Einsicht dieser Schreibkunst kömmt es darauf an, daß man sich die Zeichen bekannt machet, womit die **Geltung der Noten und Pausen** abgebildet wird. Die Zeichen, womit die **Geltung** der **Noten** vorgestellt wird, sind folgende:

gilt

. gilt zwo Runden, oder eine Brevem.

gilt eine Runde, oder Semibrevem.

gilt eine Weiße oder Minimam.

gilt ein Viertheil, oder eine Semiminimam.

gilt ein Achttheil, oder eine Fusam.

gilt ein Sechzehntheil, oder eine Semifusam.

gilt ein Zwey und Dreyßigtheil, oder eine Semisemifusam.

Daß die Töne der ersten Clavieroctave durch die Versalbuchstaben C D E F G A H; die aus der zweyten durch die kleine ungestrichne Currentbuchstaben c d e f g a h; die aus der dritten durch ein mahl gestrichne, nemlich $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$ $\bar{a}$ $\bar{h}$, und die aus der vierten durch zweymahl gestrichne kleine Buchstaben, als $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{e}}$ $\bar{\bar{f}}$ $\bar{\bar{g}}$ $\bar{\bar{a}}$ $\bar{\bar{h}}$ angedeutet werden, ist schon jedermann bekannt, weil es annoch geschicht. Man kann aber bey dieser Gelegenheit merken, daß diese Andeutung aus der alten deutschen Tabulatur ihren Ursprung hat.

Die **Zeichen der Pausen** sind folgende:

gilt eine Pause von zwo Runden, oder von einer Brevi.

gilt eine Pause von einer Runden, oder von einer Semibrevi.

Die andern Pausen haben ihre Zeichen mit den Zeichen der Noten gemein. So gilt z. Ex. das Zeichen eine Pause von einer weißen; von einem Viertheil, u. s. w. Nur ist dieses dabey zu beobachten, daß die beyden ersten Arten von Pausen, nemlich die von einer Brevi und Semibrevi über die Tonzeichen, die letztern aber neben und zwischen die Tonzeichen gesetzt werden.

Es werden sowohl den Ton- als Schweigezeichen **Puncte** hinzugefüget. Z. E.

bedeutet eine Runde und eine Weiße.

bedeutet eine Weiße und ein Viertheil.

bedeutet eine Runde, eine Weiße, und noch eine Weiße mehr: und folglich zwo Runden.

⌐ ⌐ Bedeutet eine weiße, ein Viertheil, und noch ein Viertheil mehr: folglich eine Runde,
und so weiter.

Der gerade Tact wird durch keine Zeichen vorgebildet; wohl aber der ungerade. Die Tacte werden durch perpendicular Striche von einander unterschieden, wie in der italiänischen Tabulatur.

Ich komme anitzo zu dem Buche des Verfassers selber, in deßen **erstem Theile** allerhand vermischte geistliche und weltliche Lieder, der Anzahl nach 44. Stücke, vierstimmig gesetzt, enthalten sind. Der **zweyte Theil** enthält allerhand Arten von Tänzen, und zwar 15 deutsche, und eine ziemliche Anzahl von ausländischen, die theils **Paßametzen**, theils **Gaillarden** betitelt werden, ebenfalls vierstimmig gesetzt.. Der **dritte Theil** besteht theils aus vierstimmigen, theils fünfstimmigen, **colorirten** und motettenmäßig gearbeiteten geistlichen und weltlichen Liedern.

Die meisten Compositionen sind von **Ammerbachen** selbst. Die andern sind 1) von **Matthias le Maitre**; 2) von **Johannes Baptista**, einem Tonkünstler, welcher dem Herrn Walther unbekannt geblieben ist, 3) von **Wolf Heinz**, welchen man ebenfals nicht im Waltherischen Lexico findet; 4) von **Antonius Scandel**, 5) von **Orlandus Laßus**, und 9) von **Ivo de Vento.**

Von dem Genie der weltlichen Lieder kann man aus folgenden Anfangszeilen einiger solchen Stücke urtheilen. **Peterken sprack tho Peterken, ich hebbe so ein schon Kammirken** 2c. **Ich armes Mägdlein klag mich sehr** 2c. **Fuchswilde bin ich** 2c. **Paule, lieber Stallbruder mein** 2c. **Frischauf gut Geselle, las dz Gleslein** 2c. **Mit Lust thet ich ausreiten**, und so weiter.

Die Musik ist, wie sie im sechzehnten Jahrhundert überall war, 1) **im Satze noch nicht gefeilt gnug.** Es ist wahr, daß ein Setzer beständig accurater und genauer, als der andre ist und gewesen ist. Wenn sich aber bey dem accuratesten, z. E. sogar beym Orlandus, gewiße gar zu merkliche Abweichungen von der Strenge des Satzes, wiewohl nicht so sehr im Allabrevestyl, als in der colorirten Schreibart, finden: so kann man nicht anders schließen, als daß die Kunst des harmonischen Satzes, in Absicht auf alle mögliche Fälle, damahls

mahls noch nicht durch gnugsame Regeln untersuchet worden ist, so fleißig die Alten sonst ihre Stimmen, entweder vermittelst der bloßen Verschiedenheit der Noten, oder vermittelst allerhand Arten von Nachahmungen unter sich haben arbeiten lassen. In der That hat der Satz nicht eher, als im vergangnen siebzehnten Jahrhundert sich seiner Reiffe zu nähern angefangen, wie theils aus den Lehrbüchern von der Harmonie, theils aus den noch vorhandnen practischen Arbeiten der berühmtesten Harmonisten dieser Zeit erwiesen werden kann.

2) **im Satze hin und wieder leer oder unvollständig.** Diese Unvollständigkeit trifft den vollkommnen Dreyklang, sowohl den harten als weichen, bald zum Anfange, bald am Ende, und öfters an beyden Oertern zugleich, in der Mitte aber meistens bey Cadenzen; und zwar entsteht diese Unvollständigkeit **aus der Weglassung der Terzen.** Ein aus den falschen pythagorischen Rationen 81 : 64 für die große, und 32 : 27 für die kleine Terz, sich herschreibende irrige Meinung von der Beschaffenheit dieser Intervalle war der Grund dieser Weglaßung. Was für ein Widerspruch aber entdeckt sich hier in der Praxi unser lieben Vorfahren? Sie laßen aus dem Dreyklange **in gewissen Fällen** die Terz weg; und in andern Fällen gebrauchen sie nicht nur selbige darinnen, sondern sie gebrauchen sie auch und müßen sie gebrauchen in dem Sextensatze, im Septimensatze, im Sextquintensatze, und so weiter. Ist die Terz hier etwann keine Terz? — Kann man dann wohl ferner ohne die Terz zu gebrauchen, eine **harmonische Musik** machen?

3) **in den Fortschreitungen von einem Accord zum andern sehr oft unmodularotisch.** Ich führe drey Exempel an, als:

No. 1. No. 2. No. 3. Finalschluß in G.

Das Exempel bey No. 1. wird in den Lehrbüchern von der Harmonie wegen der Relation des Tritonus fis c, zwischen der obersten Stimme des ersten Ac-

Accords, und dem Baße des zweyten, nicht in allen Fällen gebilligt, so gut der Tritonus sonsten ist, wenn er gehörig gebraucht wird. In der Umkehrung ist das Exempel vortreflich, als;



Bey No. 2. machet der unharmonische Queerstand h-b den Satz widrig. Dieser Fehler fällt weg, wenn in der Mitte zwischen beyde Accorde ein andrer Accord eingeschaltet wird, z. E.

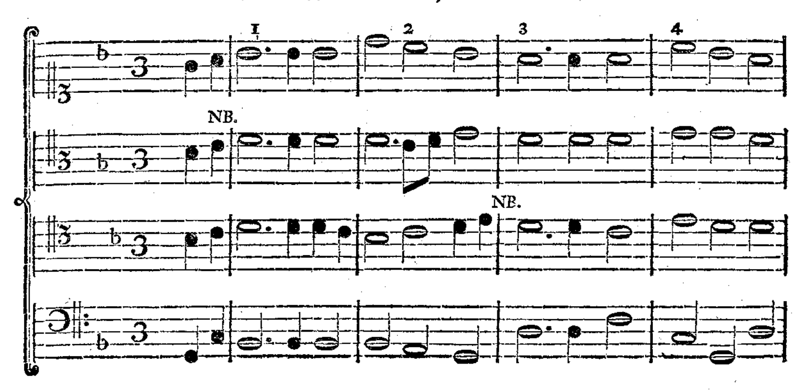


Es würde anitzo nicht uneben seyn, ganze Exempel von Ammerbachen und seinen Gehülfen beyzubringen. Ich werde es aber bey einem Paar kleiner Proben deßwegen bewenden lassen, weil das ammerbachische Werk durch gar zu viele Druckfehler verunstaltet, und kein einziges Stück davon frey ist. Ob selbige gleich an vielen Oertern nur auf eine einzige Art zu verbeßern sind: so giebt es dennoch andere, wo mehrere Arten von Verbeßerungen Statt finden. Da man nun nicht wißen kann, welche davon nach dem Sinne der Alten eigentlich Statt haben soll: so ist es am besten solche Exempel ganz und gar zu übergehen, um keinem Componisten was anzudichten. Ich besitze von andren Componisten aus dem sechzehnten Jahrhundert richtigere Abdrücke, deren Mittheilung uns für die Aufsätze derjenigen, wovon hier die Rede ist, gnugsam schadlos halten wird. Es ist uns nicht allhier darum zu thun, just die besondre Setzart einzelner Componisten, sondern den Geist des ganzen sechszehnten Jahrhunderts in Absicht auf den musikalischen Satz kennen zu lernen.

Hier ist eine Probe.

Vom

Vom Ammerbach. *Gaillarde.*

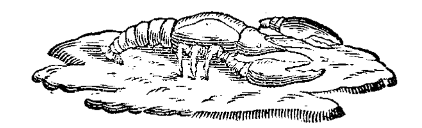








Die Fortsetzung künftig.



XCI. Brief.

Berlin, den 19. December 1761.

Zweyte Fortsetzung
von der Setzart einiger Tonkünstler aus dem funfzehnten, sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert.

Ich habe wider mein im Augenblicke gethanes Gelübde ein ganzes Exempel angeführet. — Kann ich mich nicht über diejenigen Oerter erklären, wo ich glaube, daß Druckfehler stecken? Ich habe selbige mit einem NB. bemerket; und ich glaube, daß beym ersten, vierten und sechsten im Alt ein *es* stehen soll. Unmöglich können hier Schreibfehler vorhanden seyn, wenigstens nicht im 14. und 15ten Tacte, woferu allenfalls sich vom Anfange ähnliche Exempel bey andren alten Componisten finden sollten. Es müßen Druckfehler seyn, so wie im 14ten Tact, **im Tenor**, wo unmöglich der Componist ein b kann gesetzet haben. Es muß ein a seyn. Verbeßert man diese Druckfehler, so ist gewiß der Satz ohne Zweifel nicht böse. Die Folge einer falschen und reinen Quinte, wovon sich vom zweyten zum dritten Tact, zwischen dem Diskant und Tenor, ein Fall ereignet, **wird** noch heutiges Tages zwischen Mittelstimmen im Nothfall zugelaßen; und ob es gleich beßer wäre, wenn der Tenor im sechsten Tacte, anstatt c b a, nichts als c b in Viertheilen, in dem lezten Tacttheile, machte: so ist der Satz des Verfassers darum doch nicht falsch. In Ansehung des harmonischen Gewebes überhaupt, wird man finden, daß alle Stimmen ihre Arbeit haben, und daß sich nicht allezeit alle Stimmen zugleich fortbewegen, wie etwann in dem gewöhnlichen Generalbaßgehacke, nach heutiger Art zu sprechen, sondern daß die Weissen und Viertheilsnoten vernünftig untereinander geflochten sind. Man bemerket eine Mannigfaltigkeit in der Harmonie, und worüber sich ohne Zweifel mancher

cher verwundern wird, so hat der Componist, nach dem im achten Tact gemachten Absatz, nicht nur die Melodie **mit veränderter Manier** wiederhohlet, sondern zugleich selbige **mit ganz andern Harmonien als das erstemal begleitet.** Ich glaube, daß man aus dieser Probe die guten Einsichten und den Geschmack des Componisten gnugsam erkennen wird. Da derselbe wider seine eigene und anderer Gewohnheit, sowol zum Anfange als am Ende, die Terz beym harmonischen Dreyklang gebraucht hat: so ist dieser Aufsatz in Absicht hierauf aus der Zahl vieler andern Compositionen von ihm und von andern mit Recht herauszunehmen, und vorzüglich zu unterscheiden.

Daß dieses Ballet übrigens mit einer ernsthaften Begleitung, in einem vierstimmigen Satze, erscheinet, darf keinen befremden, der den Geist der Zeiten, in welchen der Autor lebte, kennet. Damahls wurde keine Hauptmelodie wenigstimmiger begleitet. Die Tänzer und Musiker waren es so gewohnt. Jede Zeit hat ihren Geschmack.

Wider die Melodie ist ohne Zweifel nichts zu erinnern. Sie ist so beschaffen, daß der choraische Styl der heutigen Zeit sich ihrer nicht schämen dürfte. Wer sich an die große Noten stößt, darf die Weißen nur in Viertheile verwandeln.

Mit dem rhytmischen Numero hat es überall seine vollkommne Richtigkeit, obgleich die Tactart nicht bestimmt genug angegeben ist; indem, wie man aus dem Falle des rhytmischen Einschnitts siehet, ein wahrer Sechszweytheil, und kein Dreyzweytheil, in dem Stücke vorhanden ist.

Ich will noch eine Probe beyfügen, und zwar

No. 2. Von Johannes Baptista. Wenn wir in höchsten Nöthen seyn.





Ich habe wieder ein Stück aufgesucht, das mit dem vollständigen Dreyklang anfänget.

Der Gesang des Liedes ist wie man siehet, im Tenor, und fänget, in der ersten Zeile mit der Begleitung zugleich an. In den übrigen Zeilen hingegen werden, weil Gelegenheit zu einer kurzen Nachahmung vorhanden ist, allezeit ein Paar Noten aus der Melodie, in der Diskantstimme vorangeschickt, welches von dem Fleiße des Componisten zeuget. Im zweyten Tact zum zweyten Tactgliede, und im dritten Tact, zum dritten Tactgliede, fehlet dem Dreyklange die Terz, die im vierten Tact, zum zweyten Tactgliede und im fünften zum dritten Tactgliede, nach dem Vorsatze des Componisten, aus Noth verdpopelt werden mußte.

Die allhier im Bezirke von f dur, vorkommende Harmonie von es g b darf keinen befremden, der die alten Tonarten kennet, und weiß daß im sechszehnten Jahrhundert die Tonarten noch nicht in die beyden heutiger Zeit, die harte und weiche, eingeschränket waren. Es ist dieses Stück **aus der hypoionischen Tonart** g a h c d e f g, und in der Transposition f g a b c d es f, eigentlich gesetzt. Weil es aber bekanntermaßen nich möglich ist, die alte Tonarten, die einzige **ionische** ausgenommen, ohne Zwang **ganz rein** auszuüben, besonders in Ansehung der Harmonie, sondern weil allezeit die eine mit der andern, mehr oder weniger, vermischet werden muß; ein Umstand, woraus die Unvollkommenheit und Unschicklichkeit der alten Moden gnugsam erhellet: so geschicht es dadurch, daß die Scala der unterionischen Tonleiter beyde Töne f und fis, und in der Versetzung ins F, beyde Töne es und e, gebrauchet.

II.) Johann Georg Ahle.

Aus dem siebzehnten Jahrhundert.

Ich bin durch die Gefälligkeit des einsichtsvollen Herrn M. Albrecht zu Mühlhausen, zum Besitze der musikalischen **Frühlings- Sommer- Herbst- und Wintergespräche** des zu seiner Zeit berühmten Herrn **Johann George Ahle** gekommen; und da ich in selbigen verschiednes merkwürdiges finde, so kann ich nicht umhin, meinen Lesern davon Rechenschaft zu geben. Aus dem waltherischen Lexico ist bekannt, wer Ahle gewesen. Doch ist dieses, daß er sowohl von der fruchtbringenden Gesellschafft, als von dem Pegnitz- oder gekrönten Blumen-Orden ein Mitglied gewesen, noch nicht bemerket worden. Ich finde in dem bemeldten Werkchen dieses Mannes viele Belesenheit, Freymüthigkeit im Urtheilen, und Eifer um das Wahre in der Musik; und ich muß gestehen, daß mich seine Gespräche nach seinen übrigen Schriften, wovon uns Walther die Titel anzeiget, sehr begierig gemacht haben. Die Unterredner sind Helian, Muselieb, Deutschold und Wonnemund, deren Ausdruck hin und wieder sehr stark nach der Grammatik der Pegnitzschäfer schmecket. Jedes Gespräch beträgt ungefehr drey Bogen in 8. Ich fange von dem allerersten, nemlich von dem **Frühlingsgespräche** an.

Die

Die Unterredner versammeln sich in Helians Garten. Nach einigen im Stehen vorgebrachten gleichgültigen Discursen, fraget Wonnemund:

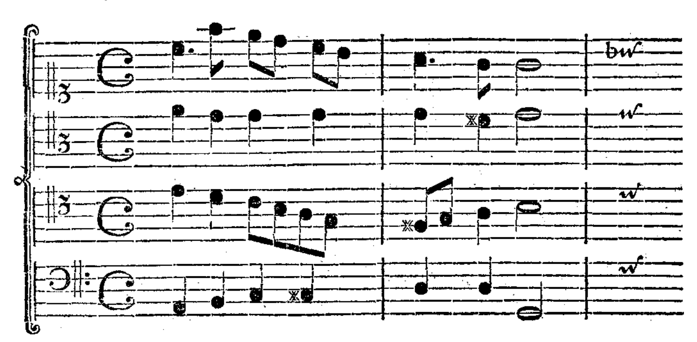
„Allein warum laßen wir uns nicht allhier im Schatten auf die Rasenbank „nieder? Sie thun nach ihrem Behagen, antwortete Helian; worauf sie sich „alle drey neben einander hinsatzten. Da hub nun Wonnemund wieder an: „Wollen sie was neues sehn? Immer was neues, doch selten was gutes, „sprach Muselieb. Aber was ist es dan? Eine Arie eines neuen Komponisten, „war Wonnemunds Antwort. Muselieb sagte:

„Sind derer noch nicht gnung?
„Wird doch fast alle Tage
„Den Sterblichen zur Plage
„Ein neuer Dichter (Setzer) jung.

Tscherning.

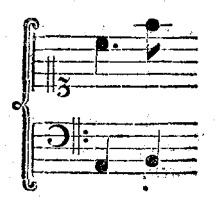
„Darauf zeigte Wonnenmund den beyden folgende Sangweise ——.

Ich will nichts mehr als die beyden ersten Tacte von diesem Auffsatze anführen, woraus man schon von der Geschicklichkeit des Componisten gnugsam urtheilen kann, nemlich:

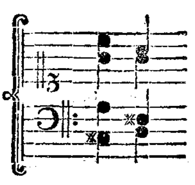


Muselieb beleuchtet den Satz dieses Stümpers nach allen Prädicamenten, und entdecket seine Fehler wider die Modulation, da z. E. in den angeführtenbeyden Tacten wider alle gute Ordnung sogleich der allererste Abschnitt, nach heutigerArt zu sprechen, in G dur gemacht wird; seine Unwißenheit in der Auflösung der Dißonanzen,

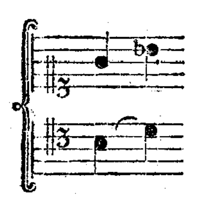
 als



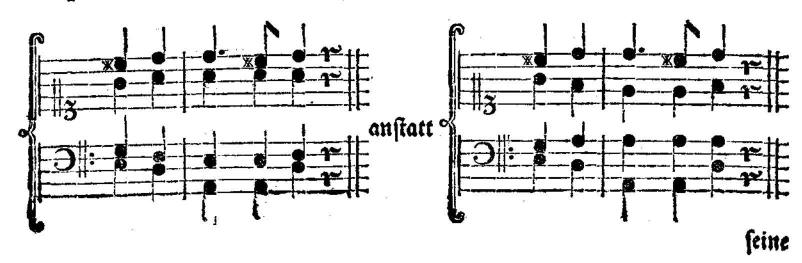
seine abgeschmackte Zusammensetzung von Intervallen, woraus unerträgliche Mislaute entstehen, als:



seine unerlaubte unharmonische Queerstände, z. E.



seine Lücken in der Harmonie, und daher entstehende Härte im Satze, (hiulca & aspera harmonia), z. E.



seine

seine unrichtige Verdoppelung der Intervalle im harmonischen Dreyklange, da er selbigen ohne Ursache und Noth, und zumahl in Thesi, mit der Quinte oder gar der Terz, vermehret, anstatt solches mit der Octave zu thun.

und so weiter.

„Ja, fiel hier Wonnemund ein, was weis denn endlich der Hümpler, wenn er nichts weis? Das, antwortete Muselieb, was fast alle Musikliebende „wißen, daß nemlich **zwo Quinten oder Octaven nicht auf einander „folgen sollen;** wiewohl er dennoch solche nicht allenthalben vermeiden können, „maßen zwischen dem lezten und ersten Accorde der ersten Clausel, wenn sie bey „der Wiederhohlung aneinander gehänget werden, eine fehlerhafte Quinten- und „Octavenfolge entsteht, als:



„Ferner finden sich kurz vor dem Schluße der ersten Clausel ein Paar Quinten, als:



„Jedoch zweifle ich, ob derselben Folge in diesem und sonst dergleichen Sä- „tzen falsch, oder zugelaßen sey.

Man siehet aus diesem **Zweifel**, daß zur Zeit unsers Autoris die Lehre von der Folge der Quinten noch nicht gnugsam entschieden gewesen ist. Heu-

tiges

tiges Tages wird an der Falschheit und Unrichtigkeit des Satzes, wovon die Rede ist, gar nicht mehr gezweifelt. Die Neuern sind also in diesem Puncte bestimmter und zugleich strenger, als die Alten gewesen sind; die Neuern, sage ich, die sonst in andern Puncten wiederum weit freyer und ausschweifender sind als die Alten.

Wie würde denn nun der bemerkte Fehler zu verbeßern seyn? Helian fänget an, über diese Verbeßerung gewaltig zu subtilisiren; kann aber mit sich nicht völlig einig werden, und hat wider jede Art der Verbeßerung etwas einzuwenden.

Läßt man die die Quintenfolge verursachende durchgehende Note a im Diskant weg: so stehet zwar keine Quinte zu Papier; hingegen kömmt dennoch eine zum Gehöre, wenn die Note a im Singen durchgezogen wird.

„Dieser Proceß, saget Helian, ist nicht verboten, obgleich dadurch der „verdeckte Fünflaut zu einem offenbaren wird. Wundert mich demnach, daß „man nicht, was man singen und spielen läßt, auch will schreiben laßen„. Zu itzigen Zeiten sagt man, daß an Oertern, wo verdeckte Quinten sind, man den Sänger nicht muß durchziehen laßen; oder, daß, wenn dergleichen Durchziehung zu befürchten ist, der Componist keine verdeckte Quinten setzen muß. Der Herr Helian ist gegen den Fehler der Quinte gar zu gütig gewesen. Die aus der Verzierung des Gesanges, zumahl aus dem heutiges Tages sehr unschicklichen Cercare della Nota, hergenommnen Gründe zur Begünstigung dieses Fehlers, bedeuten soviel als nichts. Indeßen sind die verdeckten Quinten und Octaven von verschiedner Art, wovon die guten Lehrbücher heutiger Zeit Nachricht geben. Zum Exempel, die folgenden



sind, an ihrem Orte gebraucht wie es sich gehöret, gar keinem Tadel unterworfen. Der Sänger der das Spatium von c zu g, oder von g zu c, mit den dazwischen liegenden Tönen ausfüllen wollte, würde das Compliment verdienen, womit der berühmte Josquin, als er noch zu Cambray lebte, einen Sänger beehrte, der an einem Ort eine Coloratur machte, wo der Componist keine verlangte. Du E = = rief er zornig aus, warum thust du eine Coloratur hinzu? wenn mir solche gefallen hätte, so hätte ich sie wohl selbst hineinsetzen wollen.

Die Fortsetzung künftig.

Kritische Briefe über die Tonkunst.

XCII. Brief.

Berlin, den 9. Januar. 1762.

Dritte Fortsetzung
von der Setzart einiger Tonkünstler aus dem funfzehnten, sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert.

Der Herr Helian schlägt annoch ein Paar andre Arten von Verbeßerungen, oder wie er saget, bloße Aenderungen vor, „Der Componist, sagt er, hätte im Tenor für d-c, entweder d f-c, oder d-g setzen können, nemlich

oder

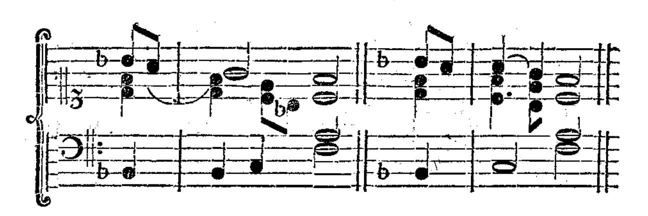


„Aber in dem ersten Fall findet sich nicht nur wieder eine verdeckte Quinte, „welche nicht zwar ich, sondern andere für einen Fehler halten, und hernach ist, „über der lezten Hälfte von B., die Quinte f verdoppelt worden, da hingegen „die Terz fehlet. Zudem würde es auch mit dem Text was zerricht klingen, zu„mahl weil die Sylben unter den Tönen d-f kurz sind. Im andern Falle aber „ist ein verborgner Achtlaut, (Octave) vorhanden, der Verdoppelung der Quinte zu geschweigen„.

Wer siehet nicht, wie fein unser Herr Ahle chicaniren kann! Was den ersten Fall betrifft, so ist wider die Verdoppelung der Quinte desto weniger einzuwenden, weil sie auf der leztern Hälfte des B, oder im Nachschlage, geschicht. Die verdeckte Quinte ist von der Art der erlaubten; und das vermeinte Zerren geschicht mit einem sehr kleinen Intervall, und enthält nicht mehr als zwo Noten. Der andre Fall ist freylich in Absicht auf c g e g weniger gut. Wie aber, wenn auf folgende Art die Verdoppelung der Quinte schleunig aufgehoben, und die Octave ergriffen würde:



Ja da würde wieder eine Sylbe im Tenor gezerret werden —. Aber wenn nun unter vielen Uebeln zu wählen ist, so ist das geringste ohne Zweifel ein Gutes, und kein Uebel. Annoch könnte der Satz auf folgende Art geändert werden:



Es sind noch mehrere Arten von Verbeßerungen möglich. Aber das vorhergehende Gewebe muß vorläufig darnach eingerichtet werden. Mich wundert, daß der Herr Ahle bey seiner scharfen Kritik die bey der Cadenz in F weggelaßne Terz unberührt läßet. Man siehet daraus, daß annoch zum Ausgang und vielleicht annoch zum Anfange des itzigen Jahrhunderts, der harmonische Dreyklang bey Cadenzen mangelhaft ausgeübet zu werden, die Erlaubniß gehabt hat.

Bey einer gewißen Gelegenheit führet der Hr. Ahle eine Stelle aus den lateinischen Briefen des berühmten **M. Z. Boxhorn** an, aus welcher sich ersehen läßet, was es ehedeßen für Mühe gekostet haben muß, um nur eine geringe Känntniß von der Musik zu erlangen. Es saget dieser Gelehrte nemlich von sich: **daß er sich erinnere, vierzehn Tage zugebracht zu haben, um die sechs musikalischen Sylben gut singen zu lernen; und daß er nach Verlauff derselben soviel als nichts gewußt.** Ferner an einem andern Orte: **daß, da er einmahl in seiner Jugend dem Unterrichte eines Tonkünstlers anvertrauet gewesen, er es mit unglaublichem Fleiße so weit gebracht hätte, daß er nach Ablauff eines Jahres, nicht einmahl die ersten Grundsätze der Musik gekannt hätte.** Es kann seyn, daß Boxhorn zu den höhern Künsten und Wißenschaften ein fähiger Naturell gehabt, als zur Tonkunst. Aber dieses hat auch seine Richtigkeit, daß man nach der heutigen Methode und Beschaffenheit der Musik in einem Monath mehrere Einsichten erlangen kann, als zu den Zeiten Boxhorns in einem Jahre möglich war. Es schaudert einem zur itzigen Zeit die Haut, wenn man auf die Solmisation der Alten mit sechs Sylben, auf die Zusammenhängung der viereckigten Noten, auf die Augmentation, Diminution, Imperfection, Alteration, u. s. w. einen Blick zurücke wirft. Und was pflegte denn damahls der fähigste Kopf nach unglaublicher Mühe, binnen der Zeit von funfzehn oder zwanzig Jahren zu erlernen? Sehr selten wenig mehr als die Uebereinandersetzung der Töne.

Unser Verfaßer wendet sich nunmehr zu einer andern Materie. Sie betrift die Nothwendigkeit der Uebereinstimmung des **melischen** und **metrischen Accents** in der Singmusik. Da man diese Materie in dem ein und sechzigsten u. den folgenden dieser kritischen Briefe gnugsam bearbeitet findet: so laße ich weg, was uns Herr Ahle zum Beweise dieser Nothwendigkeit ganz richtig vorbringet, um ein Paar andre Puncte, in welchen man heutiges Tages nicht einerley Meinung mit ihm seyn wird, meinen Lesern vorzulegen.

Der erste Punct betrift die Meinung, **daß die sonst innerlich langen Noten durch die folgende syncopirte kurz gemachet werden.** Der Verfaßer giebt davon folgendes Exempel, welches er gut heißet:



Auch

Auch dieses soll in den Proportionen geschehen, wo die dritte Zahl der Theiler ist, als:



Ohne Zweifel ist hier ein musikalischer Gräcismus vorhanden —. Wäre es wahr, daß die innerlich langen Noten durch eine folgende syncopirte kurz würden: so würde man z. E. anstatt des Amphibrachys **erhebet**, nicht mit dem Dactylus **lobet den** ꝛc. die in der geraden Tactart zuerst vorgebrachte Melodie singen können, nemlich:



Es kömmt allhier auf keine Vernünftley, sondern aufs Gehör an —. Indessen will ich dieses zugeben,

1) Daß, wenn unter die innerlich langen Noten, die eine syncopirte hinter sich haben, **allezeit ein einsylbiges Wort** gesetzt wird, die Meinung unsers Auctors Statt haben kann.

2) Daß in der contrapunctischen Schreibart, durch Veranlaßung der Bearbeitung eines gewißen Thematis, der vorgebrachte Fall des Autoris als eine Freiheit geduldet werden kann.

Der zweyte Punct betrift die Meinung, daß man in der ungeraden Tactart nicht den Jambus, wie einen Dactylus anheben müße, z. E.



Diesen

Diesen Fehler zu verbeßern, sagt Herr Ahle, muß man entweder die erste Note kürzer, oder die andere länger machen, oder sie höher setzen, als:



Diese Bemerkungen sind ganz fein; obgleich der vom Verfaßer getadelte Fall durch das Ansehen aller guten Componisten gerechtfertigt wird.

„Eben so, fähret der Verfaßer fort, müßen die Noten beschaffen seyn, wenn „darunter solche dreysylbigte Wörter stehen sollen, die einen doppelten Ac„cent haben, und einem Palimbachius machen, z. E. **gottlose, argli„stig, Irthümer, Dankopfer, lobsingen, angeben, einziehen,** „u. s. w. Noch beßer aber ist es, wenn die erste Note höher als die andre „steht, z. E.



„Denn das erfodert eigentlich die prosaische Aussprache, wiewohl sie nicht „allenthalben ihr Recht behaupten kann, indem im Contrapunct die eine „Stimme ab- und die andere aufzusteigen pflegt. Doch muß man es ihr „zum wenigsten in der Ober- oder Principalstimme laßen.

Was Herr Ahle allhier lehret, ist ganz gut, wenn es die Umstände nicht anders zu laßen. Erlauben es aber solche anders, so ist **fürs erste** für dreysylbige Wörter von besagter Quantität die ungerade Tactart die beste. Man muß aber das Wort nicht in Arsi, wie der Verfaßer gethan, sondern in Thesi, oder aber in der Mitte des vorhergehenden Tacts anheben. Z. E.



Fürs zweyte ist es beßer, in der geraden Tactart das Wort in voller Thesi anzuheben, als:



Die Erfahrung wird ieden lehren, daß auf diese Art der prosaische Accent dieser zur Musick sehr ungeschickten Wörter am wenigsten leydet, und folglich das Ohr am wenigsten verletzet wird.

Wir wollen nunmehr das **Sommergespräche** unsers Verfaßers durchgehen.

„Als mitten im Heumonathe Helian, Deutschhold und Wonnemund „durch ein liebliches Wetter zu einem Lustwandel angereitzet wurden, „und sich mit einander nach einem schönen Korngefilde begaben: so „hörten sie jemand in einem Garten das bekannte Lied anstimmen: **Nun „danket alle Gott mit Herzen, Mund und Händen** rc. welches „ihnen Anlaß gab zu folgender Unterredung. Ob man wohl, begunnte „Deutschhold, bey Abmeß- oder Lesung der Gedichte und Lieder nicht allein „am Ende sowohl der kurzen als langen Reimzeilen, sondern auch in der „Mitte derer, die einen Ab- oder Durchschnitt (cæsura l. metri sectio,) „haben, ein wenig inne zu halten pflegt; weshalb auch die Sangmeister „gemeiniglich in ihren Weisen an beyden Oertern entweder ein was län„geres Singe- oder ein kleines Schweigezeichen setzen: so wäre es doch „meines Erachtens beßer, daß man bey Absingung der alexandrinischen Ver„se von zwölf und dreyzehn, und der gemeinen Verse von zehn und eilf „Sylben, ingleichen der langzeiligen trochäischen Lieder **nur am Ende „der Verse**; in andern kurzzeiligen Gesängen aber **nur beym Mit„telschluße**, der in den meisten Liedern wiederhohlet zu werden pfleget, „anhielte. Denn durch das viele, und sonderlich zu lange Aushalten „wird nur die Meinung zerrißen und unvernehmlich gemacht, die Andacht „verhindert und gehemmt, und also die Zeit vergeblich zugebracht.

Wenn der Herr Ahle das Innehalten an sich misbilliget, so hat er Unrecht. Das langsame Zeitmaaß, womit und zwar aus guten Ursachen, der **Choral** von

von der Gemeine in der Kirche gesungen wird, erfodert, daß wenigstens nach jedem vierfüßigen Satze ein Abschnitt gemachet werde, damit man wieder frischen Athem schöpfen könne. Ob man aber bey diesem Abschnitte so lange anhalten solle, als insgemein geschicht, ist eine andere Frage. Wenn sich indessen zwischen der Langsamkeit, womit jede Sylbe im Chorale gesungen wird, und zwischen dem Anhalten bey jedem Abschnitte ein gehöriges Verhältniß finden soll: so ist die Mode, die man dieserwegen in der Kirche beobachtet, und vermittelst welcher man nicht, wie im Figuralstyl nach einem öfters nur sehr wenig anhaltenden Stimmfalle, sogleich zur andern Zeile fortgehet, im geringsten nicht verwerflich. Sie ist so wenig der Andacht nachtheilig, daß diese vielmehr dadurch genähret wird. Was die Zerreißung der Gedanken betrift, so hat solche sowohl beym kurzen als langen Anhalten Statt. Schlecht genug, daß die Dichter nicht solche Lieder dichten, wo die erforderlichen Abschnitte nicht dem Verstande der Gedanken schäden. Der Herr Ahle eifert selbst in der Folge wider die Unachtsamkeit der Poeten in diesem Stücke, wie wir gleich hören werden.

„Denn der edle Spielende (*) sagte Helian, schreibt an einem Orte „also: der Poet soll sich hüten, daß er keine langschweifige Meinung binde, weil solche, sonderlich in den kurzen Liederreimen den Inhalt schwer, „und dem Zuhörer unvernehmlich machen. Je kürzer er seine Meinung „schließen kann, desto lieblicher und leichter ist das Lied und das Gedicht. „Daß diesen Lehrsatz die alten deutschen Dichter viel beßer beobachtet haben, „als die neuen, ist nicht zu leugnen. Denn in jener ihren Gesängen hat „fast eine jede Zeile ihren eigenen Verstand, und zum wenigsten ein vollständiges Comma, daß man gar oft sprechen muß: Tot sunt partes Strophæ, quot „lineæ, d. i. soviele Zeilen, soviele Theile. In dieser ihren aber findet „man eine solche Uebereinstimmung der Commatum und Membrorum nicht; „sondern es wird der Sensus bald im Anfange, bald in der Mitte, bald „am Ende der Verse geschloßen, und solchergestalt durch das in den Arien „gebräuliche Clausuliren und Aushalten vielmahls getrennet, welches alsdenn sehr übel klinget —. Deutschhold sprach, daß unsere Lieder selten „klingen, wie sie sollten, daran haben beyde, die Poeten und die Setzer „Schuld; jene weil sie den Numerum nicht beßer in Acht nehmen, und „den Sinn nicht allemahl am gehörigen Orte schließen; diese, weil sie „zuviele Stimmschlüße, zumahl vollkommne machen —. Freylich, waren Helians Worte, wißen viele Componisten im Clausuliren weder Maasse noch Unterschied zu beobachten, nicht nur in Arien, sondern auch in Concer-

(*) Harsdörfer im I. Theil des poet. Tricht. am 120 Bl.

„Concerten, Motetten und Madrigalen. Denn weil mancher nicht be„denket mancher auch wohl nicht weiß, daß in einem Gesange die Clau„seln, Quasiclauseln (Halbschlüße) und Cäsuren das sind, was in einer Re„de die Puncte, Cola und Commata sind: so machen und brauchen sie solche bloß nach ihrem Belieben, wie und wo sie wollen —.

„Wonnemund sagte: Es ist sehr viel gewesen, daß jener dänische Mu„sikus durch sein Spielen die Zuhörer hat unsinnig und rasend machen kön„nen. Aber heutiges Tages giebt es Componisten, welche durch gewiße „Stücke die Leute gar todt, und wieder lebendig zu machen wißen; wie „ich denn dergleichen einmahl auf Ostern gehöret, deßen Anfang also „lautet:

Unser keiner, unser keiner le=e=e=e=bet (Cadenz); **keiner le=e=e=e=bet,** (Cadenz und Pause;) **lebet ihm selber, selber; und keiner stirbet, keiner, keiner stirbet** (phrygischer Schluß;) **und so weiter.**

„Ich habe, sagte Deutschold, fast auf gleichen Schlag in Pfingsten sin„gen hören:

Und wurden alle, alle, alle voll (Cadenz); **und wurden alle, alle, alle, alle voll** (Cadenz); **alle voll, voll, voll des heiligen Geistes ꝛc.**

„Wonnemund fuhr fort, daß die Componisten in der freyen Schreibart „fast alle Worte und Gedanken erweitern, und daraus soviele Commata „und Semicommata machen, wäre meines Erachtens eben nicht zu tadeln, „wenn es nur allezeit mit Manier und Maaße geschähe. Allein es heißt „oft

„Das gar zu viel
„Verdirbt das Spiel.



XCIII. Brief.

Berlin, den 17. Januar. 1762.

Vierte Fortsetzung

von der Setzart einiger Tonkünstler aus dem funfzehnten, sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert.

Hierauf versetzte Helian: Gleichwie die Redner in freyer, und „die Poeten in gebundner Rede allerley rhetorische Figu„ren gebrauchen: also bedienen sich auch die Componi„sten mancher solcher Figuren in der singenden Rede. „Daß dem so sey, wird aus folgendem sattsam erhellen. „Im 98. Psalm steht: **Jauchzet dem Herren alle Welt, singet „rühmet und lobet.** Hieraus weiß ein gelehrter Musicus unterschied„liche rhetorische Wortfiguren zu machen. Zum Exempel

1) „eine *Epizeuxis*. **Jauchzet, jauchzet, jauchzet dem Herrn alle „Welt;** oder doppelt, **alle, alle Welt.**

2) „eine *Anaphora*. **Jauchzet dem Herrn, jauchzet ihm alle Welt, „jauchzet und singet.**

Mit dieser Figur an sich hat es seine ungezweifelte Richtigkeit. Weil in selbiger aber das Pronomen **ihm** vorkommt, welches nicht in dem Originaltexte steht; der Componist aber nicht die Erlaubniß hat, dem Texte etwas zuzusetzen: so mögte der Spruch auf die Art, wie er hier ausgebildet ist, wohl nicht gebrauchet werden dürfen.

3) „eine *Synonymia.* **Singet, rühmet, und lobet;** oder **jauchzet, sin-„get, rühmet, und lobet.**

4) „ein *Asyndeton.* **Singet, rühmet, lobet;** oder **jauchzet, singet, „rühmet, lobet.**

5) „ein *Polysyndeton.* **Jauchzet und singet, und rühmet und lobet.**

6) „eine *Anadiplosis.* **Singet und rühmet, rühmet und lobet.**

7) „eine *Climax.* **Jauchzet und singet, singet und rühmet, rüh-„met und lobet.**

8) „eine *Epistrophe* oder *Epiphora.* **Singet dem Herrn, rühmet den „Herrn, lobet den Herrn.**

9) „eine *Epanalepsis* und *Epanodos.* **Singet, rühmet, und lobet; ja „lobet, rühmet und singet.**

Die Partikel *ja* muß, weil sie nicht im Text steht, von der Figur ausgemustert werden, so wie das **ihm** bey der Anaphora.

„Seht, fährt Helian fort, soviel Wortfiguren kann der Componist aus „den wenigen Worten machen; wiewohl er sie nicht alle bey solcher eini-„gen Sentenz anbringt. Denn weil ihm bewußt ist, daß die rednerischen und „poetischen Zierlichkeiten nur als Zucker und Gewürz zu gebrauchen sind: „so figuriret er immer einen Ausspruch anders als den andern, nachdem „er es thunlich und dienlich zu seyn befindet. Doch wie das Salz die „gemeinste Würze ist: so ist auch die Epizeuxis die gebräuchlichste Figur, „indem sie von den Componisten fast in allen Commatibus angewendet „wird.

„Es fällt mir itzund ein, that Wonnemund hinzu, was der berühmte „Voßius an einem Orte saget: **Wir bedienen uns der Epizeuxis, „um etwas emphatisch oder pathetisch zu sagen.** Demnach ist „es lächerlich, wenn mancher Stimmenschmid sich so lustig macht mit sol-

chen

„chen Wörtern, worauf keine Emphasis ruhet. So habe ich z. E. ge„höret:



Ingleichen: **Also hat, hat, hat** (Pause); **also hat, hat, hat Gott die Welt geliebet; daß, daß, daß** er, (Pause) **daß, daß, daß** er rc

„Obwohl die Componisten, sagte Helian, sich beym Gebrauche der Epizeuxis mehrer Freiheiten bedienen können, als die Dichter: so müßen sie doch die von aller Emphasi entblößten Wörter niemahls allein, wohl aber „mit den emphatischen Wörtern wiederhohlen, z. E.



„Aber was dünkt sie, ob man in **also hat Gott die Welt geliebet,** „das Wort **also** jambisch oder trochäisch brauchen müße? Ohne Zweifel, „erwiederte Deutschold, jambisch des Nachdrucks wegen. Eben so ist der „Satz bey Nummer 1. nachdrücklicher, als der bey Nummer 2; und „der bey Nummer 3. ist beßer und beweglicher, als der kurz abbrechende „bey Nummer 4.



„Ey! sprach Wonnemund, das ist gar zu genau gesucht, und wird heute „zu Tage so wenig beobachtet als geschätzet. Denn wenn einer den prosai= „schen Accent, obwohl nicht den rhetorischen, in Acht zu nehmen, und „sonst die Ohren voll zu machen weiß, so heißt er schon ein guter Compo= „nist. Ja ich habe wohl eher eine Mißam loben hören, wo nicht ein= „mahl der Accent der gemeinen Aussprache beobachtet, sondern *Christe* und „*Patris* ein dutzendmahle hintereinander, wie der Jambus **belebt**; und „*Filius* wie der Amphibrachis **erhebet** gesungen ward.

„Es trift freylich hier öfters das Sprichwort ein: Corui lusciniis hono- „ratiores, waren Helians Worte. Doch ein verständiger kehret sich we= „nig an der Unverständigen Urtheil, sondern ist vergnügt mit dem Urtheile „derer, welche wißen, quid distent æra lupinis und hat deßen Sinn, der gesa= „get: Satis sunt mihi pauci, satis est vnus. Darum beobachtet er auch, „nicht jener sondern dieser wegen, so viel als möglich ist, des Accents Länge „und Kürze, Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche; zumahl wenn eine „Stimme alleine singet, und sonst in den beyden äußersten Stimmen.

„Solches aber, sagte Deutschhold, hat derjenige nicht gethan, welcher „in der obersten Singstimme eines Stückes gesetzet:



„Da er doch wohl hätte setzen können:



„Denn obgleich in diesem Verse die von Natur kurze Sylbe **em** nicht „mit Unrecht lang gebraucht wird, weil wegen der vorhergehenden und „nachfolgenden kurzen Sylbe der Ton auf sie fällt: so wird sie doch nicht „so lang, hoch und stark ausgesprochen, als die von Natur langen Syl= „ben **frö** und **müth**. Darum ist der erste Satz zwar recht, weil in dem= „selben

„selben der melische und metrische Accent übereinkommen; doch nicht so ge-
„nau, als der andere, in welchem auch dem rhetorischen sein Recht geschicht,

„Uebrigens hat es mit allen natürlich kurzen Sylben und Wörtern, wenn
„sie den Accent bekommen, eben diese Beschaffenheit; dahingegen die na-
„türlich langen, wenn sie denselben verliehren, nicht so kurz, tief und
„schwach ausgesprochen werden, als die von Natur kurzen.

„Allein fragte Wonnemund, wie ist es mit folgendem Satze beschaffen?



„Darinnen, antwortete Helian, kömmt der melische Accent (die Zeitgrös-
„se der Noten) weder mit den accentu scansionis (der Quantität der Syl-
„ben) noch der Declamation überein: indem die erste Note b in
„nerlich lang, die andere und dritte aber kurz sind; daß also *hu-
„mano* nicht amphibrachisch (*), sondern dactylisch klinget; wie auch fer-
„ner *pro* zu hoch und lang, aber *la* in *solamine* zu niedrig und kurz ist. Doch
„würde es schon beßer lauten, wenn nur *pro* kürzer, und *la* länger ge-
„setzt wäre, als:



„Das erste Wort humano aber kurz lang kurz zu machen, kann man auf
„vielerley Art verfahren, als:



Anmer-

(*) Sonst macht das Wort einen *molossum*; aber hier wird auf den prosaischen Accent gesehen.

Anmerkung.

Man siehet aus dem Discurse des Herrn Ahle zur Gnüge, was er für ein scharfer kritischer Klauber zu seiner Zeit gewesen ist. Indeßen hat er in Ansehung der Sylbe hu in humano Unrecht. Bey jedem Anfange eines Rhytmus kann die erste Sylbe eines Worts, das wie ein Amphibrachys ausgesprochen wird, in der ungeraden Tactart, z. E. im Dreyviertheiltact, ohne die geringste Pause vorangehen zu laßen, auf der ersten Tactnote gebrauchet werden. Die zweyte Sylbe in diesem Worte, nemlich *ma*, ist in Ansehung des dazugesetzten Tons vielmehr einem Tadel unterworfen, indem in diesem Worte, der prosaischen Aussprache nach, auf der Sylbe *ma* ein rhetorischer Accent liegt, der entweder durch eine höhere oder längere Note, als die zur ersten Sylbe *hu*, hätte sollen ausgedrücket werden. Nach dem Genio der lateinischen Sprache sollte aber dennoch eher die erste Sylbe *hu*, als die zweyte *ma*, vorzüglich ausgedrücket werden. Die Bemerkung des Autoris, daß der Ton zu *pro* sowohl zu lang als zu hoch ist, ist sehr richtig, indem gar keine Emphasis darauf haftet. Sie muß also entweder mit einem kürzern, oder tiefern Ton, oder noch genauer, sowohl kurz als niedrig gesetzet werden, wenn die Declamation ohne Tadel seyn soll, welche leztere hingegen auf *la* in solamine einen rhetorischen Accent verlanget, der prosaischen Aussprache nach, wiewohl nicht nach dem Genio der Sprache. In einer sehr simpeln Melodie würde meines Erachtens allen diesen Anfoderungen auf folgende Art der prosaischen Aussprache und dem Genio der Sprache gemäß ein Gnüge geschehen:



„Kann denn nicht die dritte Note in dem ungeraden Tact bisweilen lang „gebrauchet werden? war Wonnemunds Frage; und darauf Helians Ant„wort: ja, wenn die mittelste entweder niedriger oder kleiner ist, als:



An-

Hier gehen Irthümer vor. Die dritte Note, wovon die Rede ist, kann, der Tact mag so langsam als er immer will geschlagen werden, nirgends ohne die größte Licenz lang gebraucht werden, als **erstlich** im Falle der Noth bey einem sogenannten **Palimbachius**, oder **Antibachius**, deßen erste Sylbe unter diese dritte Note, und die zweyte Sylbe auf die erste Note des folgenden Tacts gesetzt wird; **zweytes** bey gewißen Arten von Abschnitten, von deren einer in dem Aufsatze des Autoris im vierten Tact, ein Exempel vorhanden ist. Wenn die dritte Note lang gebraucht wird, so muß nothwendig die erste des folgenden Tacts kurz gebraucht werden; und dieses leztere findet wohl zum Anfange eines Rhytmus, und in den gedachten beyden Fällen, aber sonst nicht in der Mitte Statt. Wie klinget das **unsre** in dem Exempel des Herrn Ahle? Sehr widerwärtig, wenn der Dreyzweytheil ordentlich ausgeführet wird. Aber das seltsamste ist, daß in diesem Exempel nichtsweniger als der Geist eines Dreyzweytheils vorhanden ist. Es ist ein unrecht geschriebner gerader Tact, wie man aus folgender Vorstellung sehen kann:



Gott ist un = sre Zu = ver = sicht, un = sre Zu = ver = sicht.

„Aber wie ist es, fragte Wonnemund, wenn eine innerlich kurze Note in „zwo kleinere getheilet wird? Helian antwortete: Eigentlich ist die er„ste lang, und die andere kurz; doch werden sie gar oft beyde kurz ge„braucht; z. E.



Prei = set, prei= set mit mir den Her=ren, den Her = ren.

Anmerkung.

Hier bey dem NB. hat man zugleich Exempel von Absätzen und Schlußarten, bey welchen, wie vorhingesagt ist, die dritte Note für eine lange, und die erste des folgenden Tacts für eine kurze Sylbe gebraucht werden kann, so wie allhier von dem Autore geschehen. Doch höret der Fall des zweyten NB. nicht eigentlich hieher, indem die mittelste und dritte Note für die lange Sylbe verbunden sind.

Die Fortsetzung künftig.

Nachricht.

Der Verleger dieser Blätter, Herr Friedr. Wilh. Birnstiel hat vor einigen Tagen von dem Herrn Licentiat Alßen aus Hamburg einen Brief erhalten, worinnen er im Nahmen des Herrn Legationsraths **Mattheson** ersuchet wird, folgenden Artikel gehörigen Orts bekannt zu machen.

Hamburg.

Da Ihro Wohlgeb. der Herr Legationsrath **Mattheson** mit Befremdung äusserlich vernommen, als ob man in Berlin bedacht sey, einige seiner Schriften, ohne dessen Beyfall und Geheiß, solchergestalt wieder aufzulegen, daß bloß diejenige Materie, welche gradesweges von der Musik handelt, hineinkommen, alles übrige aber so eben nicht in jenem Kram dienlich, herausgeworfen werden soll: so hat er hiemit wider ein solches eigenmächtiges, ihm nachteiliges Zergliedern und Zerstümmeln, als Verfasser, und auch von den meisten als Verleger, sein unstreitiges Recht öffentlich behaupten, protestiren und erklären wollen, daß er es nimmermehr zugeben; sondern, dafern man ihm es über den Kopf nehmen würde, sich quaevis competentia hauptsächlich darum vorbehalten werde, weil er selber ja Manns genug ist, zu einer neuen rechtmäßigen Auflage das Seine beyzutragen, wenn sie ja nöthig befunden werden sollte.

Son cœur & son esprit, fort vigoureux,
Imiteront *Caleb* s'il plait à Dieu!
Il est encor, sans régarder la crise,
Tout courageux, malgré sa barbe grise!

Da nun dem Herrn Birnstiel gänzlich unbekannt ist, welcher Tonkünstler hieselbst mit einer neuen Edition der matthesonischen Werke umgehet, und es also nicht bey ihm stehet, das ihm zugefertigte Monitorium gehörigen Orts zu insinuiren: so hat er uns, die Verfaßer dieser Blätter, ersuchet, selbiges allhier, wie geschehen einzurücken, und es vielleicht solchergestalt zur Nachricht desjenigen Musikers, den die Sache angehet, kommen zu laßen.

Was uns belanget, so sind wir zwar weit entfernt zu wißen, was auf den Schreibstuben so vieler Tonkünstler hieselbst vorgeht. Indeßen sind wir versichert, daß sie alle insgesamt zu viele Hochachtung für die Verdienste und die Person des Herrn Legationsraths haben, als daß sich jemand einfallen laßen sollte, ohne ihn vorhero zu begrüßen, und ohne seine ausdrückliche Einwilligung zu haben, ein ganzes Buch von ihm aufs neue, und zwar noch dazu verstümmelt herausgeben zu wollen. Wir halten aus diesem Grunde, bis zum weitern Aufschluß der Sache, die dem Hrrn Legationsrathe von außen zugekommne Nachricht für gänzlich falsch, erdichtet und absurd und wünschen zur Ehre des Referenten, daß der Hr Legationsrath als hauptsächlich beleidigter Theil, den durch die gegebene falsche Nachricht ihm gespielten Streich nicht heute oder morgen aufs nachdrücklichste öffentlich ahnden, und ihm dem Referenten, diejenige Züchtigung empfinden laßen möge, die vermuthlich aus einem gelehrten Meuchelmordstriebe dem einen oder andern Tonkünstler hieselbst von dem Referenten zugedacht war.

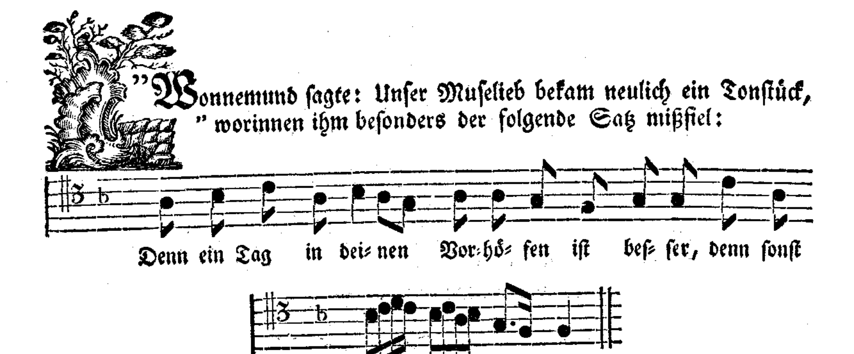
Im Nahmen der Gesellschaft
Hypographus.

Kritische Briefe über die Tonkunst.

XCIV. Brief.

Berlin, den 23. Januar. 1762.

Fünfte Fortsetzung
von der Setzart einiger Tonkünstler aus dem funfzehnten, sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert.



"Wonnemund sagte: Unser Muselieb bekam neulich ein Tonstück, " worinnen ihm besonders der folgende Satz mißfiel:

„Ey! sprach er, wie läppisch klinget das! Hat doch der Stimmsetzer „weder die Antithesin noch Emphasin beobachtet. Denn hier werden die „Wörter **Tag** und **tausend**, wie auch **in deinen Vorhöfen** und **sonst** „entgegen gesetzt. Darum hätte er das Wort **ein** länger als **Tag**, und „**sonst** höher als **denn** setzen sollen, so wie es der Nachdruck erfordert. „Und warum hat er aus dem Antibachius **Vorhöfen** einen Amphimacer „gemacht? Sonst müßte dieser Satz wohl also lauten:



Anmerkung.

Schade, daß der mit vielem Nachdenken urtheilende Herr Ahle, bey seiner Untersuchung der metrischen und rhetorischen Beschaffenheit der Singstücke, nicht zugleich sein Augenmerk auf den Rhytmus gerichtet hat, als wowider sowohl in dem getadelten Aufsatze, als in der Verbesserung selber gefehlet worden ist. Fürs erste ist der Einschnitt bey **tausend** falsch. Die Sylbe **send** muß nicht in den Niederschlag, sondern in den Aufschlag kommen. Fürs zweyte ist der Numerus zwischen **sonst** und **tausend** mangelhaft. Er hätte müßen dem vorhergehenden Quaternario gleich gemacht werden. Die Gelegenheit dazu war sehr bequem, indem man nur die Dehnung auf **tausend** soviel als nöthig, durch hinzugefügte Töne verlängern konnte. Doch vielleicht hat der Autor darinnen einen guten Contrast zu finden geglaubt, daß er zu dem Gegensatze den Numerum binarium genommen. —

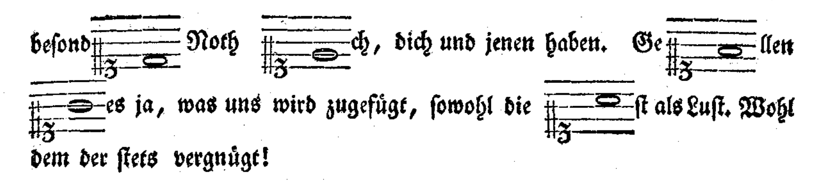
Zum Schluße des musikalischen Sommergesprächs erblicket man ein poetisch - musikalisches Kunststück, welches vermuthlich seinem Urheber noch mehr Mühe gekostet haben mag, als der bekannte Vers dem seinigen:

VT REleuet Miserum FAtum SOlitosque LAbores.

Vielleicht giebt es noch Liebhaber von dergleichen Spielwerken, und solchen kann vielleicht mit der Mittheilung desselben gedienet seyn. Hier ist es:

Wohl dem der stets vergnügt! Gott läßt zwar g [musical note] e Gaben, doch auch

besond-



Das Herbstgespräch unsers Autoris wird in Helians Weinberge gehalten, und Deutschhold hebet selbiges mit folgendem Discurs an:

„Die heutigen musikalischen Stücke dünken mich oft nicht unähnlich „zu seyn den heurigen Weintrauben. Denn wie in diesen mehr saures „als süßes ist: so ist es auch mit jenen beschaffen. Das saure sind die „Dißonanzen, das süße die Consonanzen. Wie viele Componisten thun „doch dem Gehöre mehr durch jene weh, als durch diese wohl! Und den„noch wollen sie große Meister seyn und heißen.

Wie man aus der Folge siehet, so eyfert Deutschold nur wider den unrechten mechanischen Gebrauch der Dißonanzen, wenn solche nemlich weder als Hauptnoten (in syncopatione,) noch als Nebennoten, (in transitu regulari & irregulari,) gesetzmäßig gebraucht werden. Er hat es nicht mit dem Misbrauche zu thun, da zwar die Dißonanzen ihr gehöriges Tractament haben, aber verschwendet werden. In der That konnte der Autor in den Zeiten, worinnen er lebte, im geringsten nicht auf den Misbrauch der Dißonanzen schelten. Aus was für einem Tone aber würde selbiger sprechen, wenn er zu itzigen Zeiten leben sollte, itzo da sich so oft der ungesetzmäßige Gebrauch mit dem Misbrauche paaret; und da durch die zur Unzeit und bis zum Eckel vorkommenden irokesischen Vorschläge alle Consonanzen verdränget werden; da öfters das Ohr, sogleich von der ersten Note an bis auf die vorletzte des Stückes, jämmerlich gepeitschet wird, und der Unwißende, anstatt bey den Streichen laut aufzuschreyen, vor entzückendem Vergnügen außer sich ist, und so weiter.

Muselieb nimmt nach dem vorigen Discurse Gelegenheit, einen kleinen Ausfall in die theoretische Tonlehre zu thun. Das merkwürdigste was allhier vorkömmt ist folgendes:

Sehen

„Sehen wir die harmonischen Zahlen an, so zeigen sie uns, daß die „grösseren Stimmsprünge in den Baß, die kleinern in den Tenor und „Alt; die Stimmgänge aber (**die stuffenweise Fortschreitungen,**) „in den Diskant gehören. Wo nun ein jedes eigentlich hingehöret, da „klingt es auch am lieblichsten. Jedoch weil die Veränderung angenehm „ist, so müssen die Gänge und Sprünge in allen Stimmen immer unter„einander gemenget, doch die größern Sprünge selten, und nicht ohne „Ursache oder Noth in den Oberstimmen gebraucht werden.

Ingleichen:

„Daß die Natur mehr Vergnügen an den Consonanzen, als Dißonan„zen haben müsse, ist daraus zu ersehen, weil sie jene **springend**, gleich„sam mit Lust und Freude; diese aber **stuffenweise** oder **gehend**, „gleichsam ermüdet und geschwächet, und also gezwungen hervorbringet.

Dieses zu verstehen, muß man wißen, wie die Intervallen natürlicher Weise entstehen. Ich setze aber die Känntniß davon allhier voraus. Man find davon Nachricht in den **marpurgischen Anmerkungen über Sorgens Anleitung zum Generalbaß**, ingleichen in den **Beyträgen**, V. **Band 2 und 3tes Stück**.

Nunmehro bringet der Autor allerhand Aufgaben von **Quinten** und **Octaven** aufs Tapet, und beurtheilet selbige auf verschiedene Art, wie man sehen wird.

No. 1.

„Die Dißonanzen können in der Musik keinen Fehler gut machen. „Deßwegen sind alle folgende vier Folgen falsch:

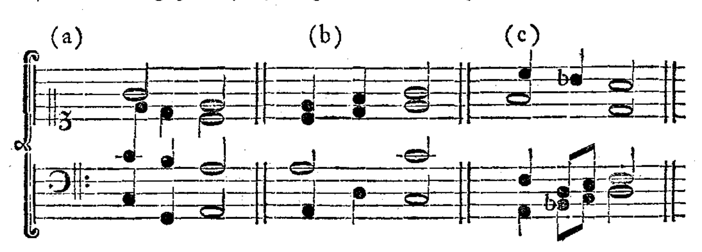
e f — g ‖ e d — c ‖ e — g ‖ e — c
e — g ‖ e — c ‖ e f — g ‖ e d — c

No. 2.

„Nicht einmahl die Consonanzen, nebst dem Intervallo meso der Quar„te, können in gewissen Fällen den Fehler der Quinte verhindern, zum „Exempel:

e d — c || c d — e || c — e || c — a
a — f || f — a || f g — a || f e — d

„Das sind lauter fehlerhafte Quintenfolgen, ob schon Quarten und Sex„ten darzwischen stehen. Wenn aber ähnliche Folgen in den Mittel„stimmen vorgehen: so ist nichts dawider einzuwenden, z. Ex.

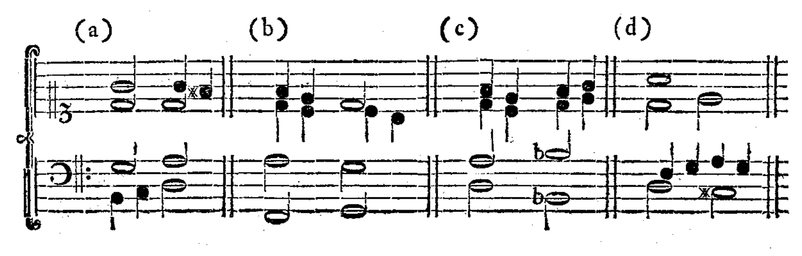


„das letzte Beyspiel giebt Grimmius in seiner Melopoetica, welches „aber nicht zierlich ist.

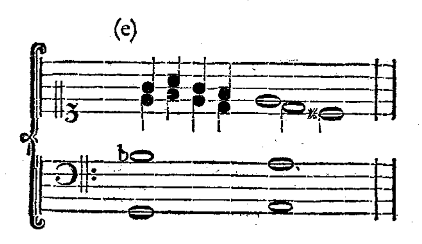
Bey (a) ist der Fall zwischen dem Diskant und Tenor; Bey (b) ebenfalls; und bey (c) zwischen dem Alt und Diskant.

No. 3.

Folgende Quintenfolgen zählet der Herr Ahle unter die zuläßigen:



(e)



Es ist wahr, daß in diesen und ähnlichen Fällen der Fehler der Quintenfolge auf dem Clavichord nicht so empfindlich ist, als in andern. Das Clavichord dienet aber nicht zur Richtschnur des Satzes. Man lasse die Exempel singen, oder auf andern den Ton haltenden Instrumenten spielen: so wird das Ohr geschwinde genug beleidiget werden; wenigstens das Ohr der Geübtern; denn Ungeübtern entwischt alles. Ist die unmittelbare Quintenfolge an einem Orte ein Fehler, so ist sie es auch an dem andern, sie mag bedecket werden, wie sie will. Gesetzt, daß nicht alle Exempel gleich stark beleidigen, so beleidigen sie doch einmahl für allemahl; und was beleidigt, muß weggethan werden.

Herr Ahle bringet verschiedenes zur Beschönigung der angeführten und von ihm liebgewonnenen Quintenfehler an, welches aber zu itziger Zeit keiner Widerlegung bedarf. Wenn in der Musik angewendet werden kann, was die Juristen sagen, nehmlich daß bey einem Rechtsspruch die Mehrheit der Stimmen den überwiegendesten Gründen gleich geschätzet wird: so muß man ohne Zweifel die Stimmen der Meister und der Geübtern, nicht aber der Anfänger und und Ungeübtern zählen. Was das Ansehen berühmter Componisten betrift, so gilt selbiges nur da, wo sie Recht haben; nicht aber wo sie fehlen. Ein Fehler kann dadurch niemahls an sich entschuldiget werden, daß dieser oder jener auch selbigen begangen hat, und so weiter. Die vermeinten Fehler, die bey Verbesserung der verbothnen Quintenfolgen durch die Rückungen und Dehnungen in den Mittelstimmen, entstehen, sind bey weitem nicht so arg, als der Quintenfehler, und so ferner.

Unwillig, daß man ihm nicht Recht geben will, verändert der Verfasser die Materie, und kommt wieder auf den ungerechten Gebrauch der Dißonanzen zurück. Hier ist ein Exempel einer unrecht gebrauchten Dißonanz.

Nem=

: anstatt



Nemlich eine Dißonanz muß im schlimmen Tacttheile vorbereitet, im guten angeschlagen, und im schlimmen aufgelöset werden; nicht aber umgekehrt. Ich übergehe den Rest des Herbstgesprächs, und eile zum **Wintergespräch** des Herrn Ahle.

Selbiges enthält allerhand vermischte Discurse, wovon aber nicht alle so beschaffen sind, daß sie die Aufmerksamkeit der heutigen Welt besonders intereßiren könnten. Ich will etwas weniges aus dem merkwürdigsten Materien anführen.

„Es erzählt Johann Magirus, sprach Wonnemund, daß er einmahl „einen Studenten gefragt, ob er singen könnte, und die Modos musi„cos verstehe? Als derselbe nun beydes bejahet, aber die Anzahl und Nah„men der Modorum sagen sollen, habe er geantwortet: es wären fünf „Modi, nemlich Indicativus, Imperativus, u. s. w.

Jngleichen:

„Michael Buliowsky de Dulicz saget, daß der größte Theil der Musiker „die Musik mehr auf mechanische, als vernünftige Art erlernet. Frey„lich, versetzte Muselieb, ist dieses eher zu glauben, als wenn jemand „die Leute überreden will, ob erforderten die Worte: **die mit Thränen „säen, werden mit Freuden erndten**, zweyerley Modos; da sie „doch nur zweyerley Modulos erfordern, die gar wohl können und müs„sen in einem einzigen Modo gebildet werden. Denn die traurigen Wor„te kann man ja mit langsamen oder tiefen; die frölichen aber mit geschwin„den oder hohen Klängen, oder auf beyde Art zugleich; jene mit trauri„gen, diese mit fröhlichen Intervallen, ausdrücken.

Ferner:

Ferner:

„Die beyden Intervalle, der halbe und der ganze Ton haben die „Kraft, durch ihre verschiedene Stelle, die Beschaffenheit der Interval-„le zu verändern. Denn wenn der halbe Ton im ersten oder untersten „Grade sich befindet, so macht er den Modulum traurig, als:

Tert. min.	Quarta.	Quinta.
e f g	e f g a	e f g a h
Semir.	Semir.	Semir.

„Kommt derselbe in zweyten Grade vor, so entsteht ein lieblicher Mo-„dulus:

d e f | d e f g | d e f g a

„Denominatio fit a potiori. Denn diese Moduli sind mehr lieblich als „traurig; jene aber, die vorhergehen, mehr traurig als lieblich.
„Im dritten Tritte hat der halbe Ton keine Macht; denn die vorherge-„henden ganzen Töne nehmen ihm solche ganz, und machen die Melodie „frölich; als:

c d e f | c d e f g

„Wenn aber drey Töne auf einander folgen, so entstehet ein harter „Gang, als:

f g a h c;

„Noch härter ist es bey dem Intervall der Sexte, als:

d e f g a h.

und so weiter.

Der Gegenstand der vorhergehenden Untersuchung ist, wie man siehet, wichtig, und verdiente von einem tüchtigen Theoretico-Practiker heutiger Zeit aus dem Grunde bearbeitet zu werden.



XCV. Brief.

Berlin, den 30. Januar 1762.

Beytrag zur Historie der Musik.

Es ist mir dieser Tagen des gelehrten und belesenen italienischen Tonkünstlers, Herrn Pater **Martini** aus Bologna, *Storia della Musica*, von einem Freunde communiciret worden. Dieses vortrefliche Werk ist bereits im Jahre 1757. und also zwey Jahre eher, als des Herrn **Marpurgs Einleitung in die Geschichte der Musik**, in der Welt erschienen; aber nicht eher, als im verwichnen Jahre 1761. allhier in Berlin bekannt geworden; und es würde vielleicht noch länger unbekannt geblieben seyn, weil wegen der kostbaren Fracht der Bücherhandel zwischen hier und Italien etwas selten ist, wenn nicht der Verfasser selbst drey Exemplare zum Geschenk hieher übermacht hätte, als eines an die königliche Academie der Wissenschaften, eines an den Herrn Quanz, und eines an den Herrn Marpurg. Weil dieses Werk vermuthlich allezeit in Deutschland rar bleiben wird: so will ich an einem andern Orte einen ausführlichen Auszug daraus machen; allhier aber vorläufig allerhand kurze Nachrichten aus selbigem excerpiren, die demjenigen zu statten kommen können, der einst auf den Einfall gerathen wird, das musikalische Lexicon des Herrn **Walthers** zu vermehren und zu verbessern. Der Herr Legationsrath **von Mattheson** hat in dem II. Tom. Crit. Mus. einen **Zusatz zum Brossardischen Regißter musikalischer Scribenten** eingerücket. Ich wünschte, daß es diesem um alle Theile der Musik aufs beste verdienten Gelehrten gefallen möchte, uns die bey diesem Zusatze mit bloßen Buchstaben angezeigte Fontes näher bekannt zu machen, woferne er nicht selber Willens ist, diejenigen Scribenten und Practicos aus selbigem, von welchen Herr Walther noch nichts gesaget hat, heute oder morgen vorzunehmen. Es könnte, unsers Erachtens, daraus annoch ein ziemlicher

Beytrag zur Historie der Musik verfertiget werden. Eins muß ich noch erinnern, nemlich dieses, daß ich die folgenden aus des P. Martini Historie rc. ausgezogene Nachrichten, hin und wieder aus dem Dictionnaire portatif des Beaux Arts, mit den kurzen Lebensläufen einiger solchen französischen Tonkünstler, wovon im waltherischen Lexico, oder in den marpurgischen Beyträgen rc. entweder nicht gnugsame oder gar keine Lebensnachrichten rc. vorhanden sind, vermehren werde. Vielleicht füge ich annoch aus andern Scribenten allerhand Nachrichten bey. Diese Nachrichten sollen jedesmal zum Unterscheide der aus dem Martini entlehnten, durch die Anführung der Fontium, woher ich sie genommen, unterschieden werden.

1) **Peter Aaron** (Pietro Aaron). Walther führet diesen Scribenten unter dem Namen **Aron** auf. Zu den von ihm angeführten Schriften gehören annoch Libri tres de Institutione harmonica, interprete Jo. Antonio Flaminio, Foro-Cornelit. Bononiæ 1516. Ferner Trattato della natura e cognizione di tutti gli Tuoni di canto figurato. Vinegia 1525. Sein Toscanello dela Musica ist, 1523, und 1529, und 1539. vermehrt herausgekommen. Er ist aus Florenz gebürtig, vom Ordine Hierosolymitano, welches vermuthlich der Kreuzträgerorden ist, und zu Rimini Canonicus gewesen.

2) **Fortunatus Amalarius**, Diaconus zu Metz, ist der Verfasser des in der Bibliotheca Patrum befindlichen Werkes de Ordine Antiphonarii.

3) Pater **Andreas** aus Modana, ein Minorit, hat im Jahre 1690. ediret zu Modana Canto harmonico o canto fermo.

4) **Costanzo Antegnati.** Das sechzehnte Werk von ihm ist l'Arte organica, Brescia, 1608.

5) **Don Johann Matthäus Asula** hat außer den beym Walther von ihm befindlichen Werken annoch herausgegeben: Falsi Bordoni sopra gli otto Tuoni Ecclesiastici, & alcuni di M. Vinc. Ruffo. Venet. 1575. 1582. 1584. Mediol. 1587. Ingleichen Canto Fermo sopra Messe, Hinni, & altre cose Ecclesiastiche appartenenti a Sonatori d'Organo per rispondere al Choro. Venet. 1596. 1602. 1615.

6) **Don Johannes Baccilerius.** Lamentationes, Benedictus, & Euangel. Domin. Palmar. & Fer. VI. 5. Voc. Op. I. Venet. 1607.

7) **Adriano Banchieri.** Zu seinen beym Walther angeführten Werken gehört annoch Conclusioni nel Suono dell' Organo. Op. XX. Bologna 1609. Ingleichen Organo Suonarino, Op. XIII. Ven. 1605. im

XXVten

XXVten Op. vermehrt. Venet. 1611. zum drittenmale aufgelegt zu Venedig 1628. Ferner Direttorio monastico di Canto Fermo per uso della Congreg. Olivetana. Bologna, 1615. Ingleichen Cartellina del Canto Fermo Gregor. Bologna, 1614. Ferner Cantorino Oliv Bologna, 1622. Der vollständigere Titel von einem beym Walther angeführten Werke ist Cartella musicale del Canto Figurato, Fermo & Contrap. dritte vermehrte Edit. zu Venedig 1614.

8) **Daniel Barbaro**, Patriarch von Aquileja. Martini gedenkt eines in italiänischer Sprache von ihm verfertigten und im Ms. vermuthlich autogr. vorhandnen Tractats della Musica.

9) **Pat. Hieronymus Bartei oder Bartheus.** Responsor. Fer. 5. 6. & Sabb. Major. Hebdom. 4. parib. Voc. Venet. 1607.

10) **Beccatelli** Lettera Critico-Musica sopra due difficultà nella focoltà Musica. (Ist die Abhandlung, deren Walther zuerst von ihm gedenket, und wovon man das Supplim. al Giorn. de' Letterati d'Italia Tom. 3. Venez. 1726. nachsehen muß.) Im Ms. von ihm: Spiegazione sopra alcune cose, che si trovano nell' accen. Lettera. (Bezieht sich auf vorigen Brief.) Annoch im Ms. Regole per imparare a suonare il Basso continuo. Ferner Sposizione delle Musiche dottrine degli antichi Musici Greci, e Latini; ingleichen Divisioni del Monocordo secondo Pittagora e Tolomeo dei Generi Diaton. Cromat. & Enarmon.

11) *Prosdocimus de Beldemandis.* Walther nennet ihn *Beldomando.* Man hat von ihm im Ms. Compend. Tract. Pract. cantus mensurabilis von 1408. Ferner Opuscul. contra theoricam partem siue speculat. Lucidarii Marchetti Patavini, von 1410. Ferner Cantus mensurab. ad modum Ytalicorum, 1412. Ingleichen Tract. Planæ Musicæ in gratiam Mag. Antonii de Pontevico, Brixian. von 1412. Ferner Tract. de Contrapuncto. 1412.

12) *Belli* (P. Giulio da Longiano, Min. Convent.) *Compieta, Motetti, Letanie* a 8 Voci, falsi Bordoni a dui Chori spezzati. Venet. 1605.

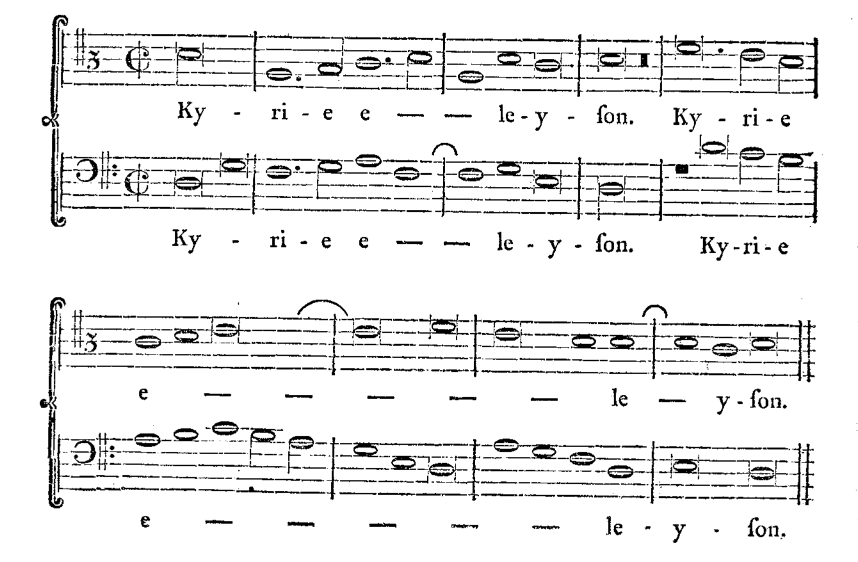
13) **Don Angelo Berardi.** Ragionamenti musicali, Bologna 1681.

14) *Sperindio Bertoldo.* Toccate, Ricercarj, e Canzoni Francesi. Intavolat. per l'Organo. Venet. 1591.

15) Blanchini (*Francisci Veronensis Vtriusque Signat. Refer. & Prælat. Domest.*) de tribus generibus instrumentorum Musicæ Veter. Organicæ Dissertatio. Romæ, 1742.

16) Biffi *P. M. Egidio Maria Minor. Conv.* Regule per il Contrapunto. Ms.

17) *P Gioanni Bonadies*, ein Carmelite, ist der Lehrmeister von dem berühmten Franchino Gaffurio gewesen. Der P. Martini führet ein Kyrie von ihm an, welches ich nicht umhin kann, meinen Lesern mitzurheilen. Es ist vom Jahre MCCCCLXXIII. und aus einem zu Ferrara befindlichen Codex auf Pergament, abgeschrieben worden. Man siehet aus selbigem, daß Glarean, der die Kindheit der Harmonie in den Zeitraum von 1477. bis 1507. setzet, diese Epoche immer etwas eher hätte datiren können. Da die alten viereckigte Notenligaturen in der Officin nicht vorhanden sind: so will ich das Exempel mit freyen Noten hieher setzen.



18) P. *Bonaventura*, da Brescia, *Min. Conv.* Breuis collectio Artis Musicæ, quæ dicitur Venturina. Ms. 1489. Breuiloquium musicale. 1497. etiam Venet. 1511. 1523.

1) Bonini *Pier Marie*, Florentini, Acutissimæ Obseruationes nobiliss. Disciplinarum omnium Musices. Firenze, 1520.

20) *Bottrigarj* (Hercole, Cavalier Bolognese,). Il Patritio, overo de Tetracordi Armonici di Aristosseno, Bologna 1593. Ferner Il Desiderio: de Concerti di varii Strom. Music. Dialogo di Alemanno Benelli (nome Anagramm. di Annibale Meloni). Venet. 1594. hernach zu Bologna 1599. unter dem Namen des Bottrigarj wieder aufgelegt. Ferner Il Melone, Discorso armon. & il Melone secondo sopra un Discorso di M. Gandolfo Sigonio. Ferrara 1602. Ingleichen Il Trimerone de' Fondamenti Armonici, im Ms. vom Jahre 1599.

21) *Bougeant*, von der Gesellschaft Jesu. Dissertation sur la Musique des Grecs & des Latins. (Eingerückt in den Memoires de Trevoux, von 1725. im October.)

22) *Dal Buono* (Gio. Pietro) Canoni, Oblighi &c. sopra l'Ave Maris stella a 3. 4. 5. 6. 7. 8. Voci. Palermo 1641.

23) *Burtius* (Nicolaus) aus Parma. Musices opusculum cum defensione Guidonis Aretini, aduersus quendam Hispanum, veritatis præuaricator. Bononiæ 1487.

24) **Sebastian von Brossard.** Außer den beym Walther von ihm angezeigten Werken hat er annoch ediret eine Dissertation sur la nouvelle methode d'écrire le plein-chant & la Musique; ingleichen ein Recueil d'airs à chanter. Er ist an die siebenzig Jahre alt 1730. gestorben. *Dictionnaire Portatif.*

25) *Eustache du Caurroy*, ein Componist in Frankreich, welcher 1609. im sechzigsten Jahre seines Alters verstorben ist. Man hat annoch eine Todtenmesse von ihm, worinnen er das Pathetische und Fürchterliche des Todes sehr glücklich ausgedrückt hat. Man hält dafür, daß die meisten alten Noels, die man in Frankreich hat, aus einem Ballet herstammen, welches du Cauroy zum Vergnugen Carls des IX. componiret hatte, und welche hernach mit geistlichen Texten parodirt geworden sind. *Dict. Portat.*

26) **Johann Ludewig Marchand**, von welchem man in den marpurgischen Beyträgen, I. Band, 5tes Stück, Seite 450. sqq. allerhand Anecdoten lieset, war in Lion im Jahre 1669. gebohren, und starb in einem Alter von drey und sechzig Jahren 1732. zu Paris. Er war noch sehr jung, ohne Geld

und Empfehlung, als er in diese Stadt kam. Ein Zufall oder sein gutes Glück führte ihn in die Kirche der Jesuiten von dem sogenannten Collége de Louis le Grand, (vom Ludewigsgymnasio,) in dem Augenblicke, da man den Organisten erwartete, um den Gottesdienst anzufangen. Marchand erbot sich, seine Stelle zu versehen, und wurde anfangs abgewiesen. Man führte ihn endlich auf sein wiederhohltes Bitten auf die Orgel, wo er für eine Person von seinem Alter viele Geschicklichkeit blicken ließ. Dieser Umstand bewog die ehrwürdigen Väter, daß sie ihn in ihrem Collegio aufnahmen, ihn mit allen Nothwendigkeiten versahen, und sich seine Erziehung auf alle Weise angelegen seyn ließen. Marchand übergab sich aus allen Kräften der Musik, und ward in der Folge der Zeit so berühmt, daß ihm fast alle ledige Organistenstellen angetragen wurden. Er hat einmal zu einer gewissen Zeit an die fünf bis sechs zugleich gehabt, die bey der Hofcapelle zu Versailles ungerechnet, wo er nur ein Quartal im Jahre spielte. Sein fantastischer Kopf war Schuld, daß er nicht allein sein Glück, sondern so gar öfters seine Ehre vernachläßigte. Er hat eine Oper, betitelt Pyrame & Thisbée, in Musik gebracht, die er aber niemals hat wollen aufführen lassen. *Diction. Portat.*

27) **Glarean.** In dem Dodekachord dieses berühmten Gelehrten findet man verschiedne dem Herrn Walther entwischte Tonkünstler angeführet; als a) *Vaqueras*, von welchem Glarean, neben einem paar Exempel vom Josquin, ebenfalls ein paar Sätze, und zwar in ebenderjenigen Tonart, nemlich in der hypodorischen, mit gleicher Anzahl von Stimmen, und über ebendiejenigen Worte anführet, um den Wetteyfer dieser beyden Componisten der Welt vor Augen zu legen. Der Auctor aber nimmt sich sehr wohl in Acht, sein Urtheil über ihre Arbeit zu sagen, als welches er dem Leser überlässet, und entschuldiget sich theils mit seiner ihm bewußten Schwäche, theils damit, daß alle Vergleichung verhaßt ist; theils daß er bereits für den Josquin zu sehr eingenommen sey. Schade, daß er von den Lebensumständen und dem Aufenthalt des Vaqueras nichts weiter gemeldet hat. b) *De Orto.* Auch von diesem Componisten findet man weiter nichts beym Glarean, als daß er ein Exempel von ihm anführet, und es lobt. c) *Girardus a Salice*, (vermuthlich van der Weyde,) aus Flandern, ein Priester und Musicus. d) *Nicolaus Craen.* Glarean theilet eine dreystimmige Motette, in der hypoäolischen Tonart, über die Worte Ecce video cælos apertos, von ihm mit. d) *Andreas Sylvanus.* Unser Auctor führt aus einer künstlichen Messe von ihm ein paar Proben an, meldet aber nichts weiter von ihm. f) *Robertus Gaguinus.* Glarean saget, daß er etwas vor seinen Zeiten geblühet, und sich keinen geringen Namen gemacht habe.

habe. (pag. 187.) Er nennet ihn auch den Schöpfer der fränkischen Geschichte.

28) **Peter Johann Bürette**, Königl. Franz. Professor der Medicin. Er hat verschiedne Abhandlungen über die Musik der Alten geschrieben, die man in den Memoires de Litterature de l'Academie Royale des Inscriptions & Belles Lettres, Tom. IV. V. & VIII. findet. Seine Uebersetzung von Plutarchs Gesprächen über die Tonkunst ist eben diesem Werke einverleibet.

29) De Cannutiis *(P. Petrus Potentinus Min. Conv.)* Regulæ Florum Musicæ. Florentiæ 1510.

30) Caposele *(P. Horatio de Minori Convent.)* Pratica del Canto Piano, o Canto Fermo. Napoli 1625.

31) Casali *(D. Lodovico Modanese,)* Grandezze e Maraviglie della Musica. Modana 1629.

32) Casini *(D. Giovammaria,)* aus Florenz, Moduli 4. Vocib. Op. I. Romæ, 1706. Ferner Pensieri per l'Organo in Partitura. Op. III. Firenze 1714.

33) Cerreto *(Scipione, Napolitano)*. Della Prattica Musica vocale e strumentale. Napoli 1601.

34) Cerone *(D. Pietro, Bergamasco)* Regole per il Canto Fermo. Napoli, 1609. Ferner El Melopeo y Maestro, Tractado de Musica theoretica y pratica. Napoles 1613.

35) *De Chateauneuf* (Abbé). Dialogue sur la Musique des Anciens. Paris 1725.

36) Cinciarino *(P. Pietro* dell' Ord. del B. Pietro, da Pisa.) Introduttorio abbrev. di Musica piana, o Canto Fermo. Venet. 1755.

37) Cionacci *(Francesco Sacerd. Fiorentino.)* Dell' Origine e progressi del Canto Ecclesiastico. Discorso I. &c. Bologna, 1685.

38) Don Clinius, vel Clinger *(P. Theodor. Venetus, Canon. Regul. S. Saluatoris)*. Falsi Bordoni 8 Voc. in Ms.

39) In der Barberinischen Bibliothek ist N. 841. ein Codex in Ms. vorhanden, in welchem man 1) vom Joan. Veruli de Anania *(Giovanni Veruli d'Anagni)*; 2) vom Imberti de Francia; 3) vom Io de Muris; 4) vom Philipp de Vetri; 5) vom Isidor Hispalens.; 6) vom Theodorico de Campo, und 7) vom M. Nicolao de Lauduno (aus Laudun), musikalische Tractate findet.

40) Ein Codex Ferrariensis aus dem XV. Säculo auf Pergament, enthält folgende Manuscripte, als: 1) *Joan. Muris* Ars Practica mensurab. can-

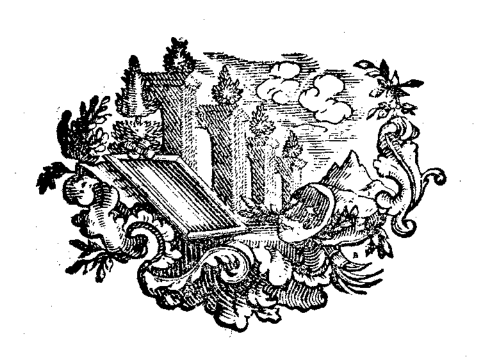
cantus. Ars Contrap. Ars cantus plani. 2) *Philippi de Caserta* de diuersis Figuris. 3) *Jo. Ciconia Leodiens. Canon. Paduæ* de Proportionibus. 4 *Mag. Franconis* de Modis 5) *P. Jo. Hothobi, Carmelit.* de Proport & cantu figur. de Contrap. de Monochordo. 6) *P. Nycasii Weyts, Carmel.* Regul. Cantus mensurab. 7) *P. Jacobi de Regio, Carmel.* de Proportion. 8) *P. Joan Bonadies*, Carmelit. Ingleichen 9) *Jo. de Erfordia* und 10) *Bernardi Ycart* Composit. Music.

41) Ein Codex Mediceo-Laurentian. N. 48. Plut. XIX. enthält im Ms. Tractat. de nominibus Vocum secundum Boëtium. Von einem ungewissen Auctore.

42) Ein Codex Vaticanus, Ms. n. 5129. Libellus Musicæ addiscendæ. Principia Tonorum, ad habend. Artem Contrapunct. Organi, & Prolationis. Regula Organi. Regula Contrapuncti.

43) Ein Codex Venetus, Ms. n. 625. In der Biblioth. SS. Joan. & Pauli Ord. Prædicat. ist vorhanden ein Tract. musicæ planæ, & de Modo bene organizandi.

Die Fortsetzung künftig.



XCVI. Brief.

Berlin, den 6. Februar 1762.

Fortsetzung des Beytrags zur Historie der Musik.

44)

Couperin. Dieser Name ist durch verschiedene Tonkünstler, die ihn geführet, berühmt geworden. a) **Ludewig Couperin**, der älteste von dreyen Brüdern, gebohren im Jahre 1630. zu Chaume, einer kleinen Stadt in der Landschaft Brie, hat sich so wohl auf der Orgel und Clavier, als der Diskantkniegeige (Dessus de Viole) mit Ruhm bekannt gemacht; und außer seiner Bedienung als Königl. Organist zu Versailles, annoch bey der Königl. Kammermusik eine seinetwegen ausdrücklich creirte Charge de Dessus de Viole bekleidet. Man hat annoch drey stark gearbeitete Claviersuiten im Manuscript von ihm, die den Beyfall von Kennern haben. Er ist gegen das Jahr 1665, fünf und dreyßig Jahre alt, gestorben. b) **Franz Couperin**, der mittlere Bruder, hatte das Talent einer vortreflichen Unterweisung, und lehrte die Claviersachen seiner beyden Brüder mit der größten Anmuth und Zierlichkeit vortragen. Er wurde von einem Wagen auf der Straße zu Paris umgefahren, wovon er starb, nachdem er sein Leben auf zwey und sechzig Jahre gebracht hatte. Er ist der Vater von der Mademoiselle **Louise Couperin**, die eine so geschickte Sängerinn als Clavierspielerinn war, und dreyßig Jahre lang bey der Musik des Königs bedient gewesen ist. Selbige starb im Jahre 1728. im zwey und funfzigsten Jahre ihres Alters. c) **Carl Couperin**, der jüngste Bruder von den beyden vorhergehenden, hatte das Lob, ein vortreflicher Orgel- und Clavierspieler zu seyn, und ist im Jahre 1669. zu Paris gestorben. d) **Franz Couperin**, ein Sohn von dem vorhergehenden Carl Couperin, wurde im Jahre 1668. zu Paris gebohren, und verlohr seinen Vater im ersten Jahre seines Alters. Ein Freund von seiner Familie und sehr

geschickter Tonkünstler, der Königl. Organist Tomelin, setzte ihn durch seinen gründlichen Unterricht bald in den Stand, sein angebohrnes großes Talent zur Musik bewundern zu lassen. Er that sich nicht weniger durch seine gefällige Composition, als durch seinen rührenden Vortrag auf dem Claviere, und durch sein gelehrtes Orgelspielen hervor. Ludewig der XIV. ernannte ihn gegen das Jahr 1700. zu seinem Organisten, und gab ihm kurz darauf die Anwartschaft auf die Bedienung als Accompagnateur auf dem Flügel bey seiner Kammermusik. Dieser berühmte Tonkünstler, dessen Claviersachen noch beständig in und außerhalb Frankreich gespielet werden, und welche in der That Muster des wahren Claviergeschmacks sind, starb im Jahre 1733. zu Paris, im fünf und sechzigsten Jahre seines Alters. Die an der St. Gervasiuskirche zu Paris durch seinen Tod ledig gewordene Stelle ist an einen Brudersohn von ihm gekommen. Er hat zwo Töchter hinterlassen, die sich auf beyden Instrumenten, der Orgel und dem Flügel, Beyfall erworben haben. Die älteste, **Maria Anna Couperin**, ist in der Abtey Maubuisson, Bernardinerordens, allwo sie die Orgel spielet, Nonne geworden; und die jüngste, **Margarete Antonette Couperin**, gehöret zur Königlichen Hofmusik, bey welcher sie auf dem Flügel accompagnirt. Außer verschiedenen Motetten, den Klageliedern Jeremiä, (Leçons de Ténebres) weltlichen Cantaten, einem Concert de Violes &c. und einer Menge Orgelfugen, die man nur in Handschriften von ihm hat, sind folgende Sachen von ihm durch den Kupferstich bekannt geworden: I) - IV) Vier Bücher Claviersuiten. V) L'Art de toucher le Clavecin y compris huit Préludes. VI) Les Goûts-réunis, ou nouveaux Concerts, augmentés de l'Apothéose de Corelli. VII) L'Apothéose del' incomparable Lully. VIII) Violintrios. IX) Piéces de Viole. Aus dem *Dict. Portat.*

45) *Plein-Chant*, (der in der römisch-catholischen Kirche gebräuchliche Choralgesang) sonst Canto fermo, Canto pieno &c. *Nouvelle Methòde* très-sûre & très-facile pour apprendre parfaitement le Plein-Chant en fort peu de tems. à Paris, MDCLXVIII. Es ist dieses die allererste Methode in Frankreich, worinnen der gregorianische Gesang nach der siebensylbigten Solmisation gelehret wird, und man siehet aus dem Vorbericht, daß schon einige Zeit vor der Ausgabe dieses Buches die aretinische Sylbenverwechselung aus der Figuralmusik abgeschaffet gewesen ist.

46) *Francisci dela Marche*, Ss. Theol. Doct. Canon. und Fürstl. Aychstädtischen Raths und Capellpräsidenten, Synopsis Musica, oder kleiner Inhalt, wie die Jugend und andere kürzlich und mit geringer Mühe in der Musica,

sica, auch Instrumenten abzurichten. München, 1656. drey Bogen in groß 8. Das Werkchen ist gesprächweise abgefaßt.

47) *Coserati* (D. Matteo Fiorentino) Cantore addottrinato, Regole del Canto Corale. Firenze 1682. und zum drittenmale ebendaselbst aufgelegt und verbessert 1708.

48) Colonna (*Gio. Paolo, Bolognese, Maestro di Capella nella Basil. di S. Petronio*). Salmi a 8. Op. I. Bologna 1681. Ferner Motetti a voce sola. Op. II. Bol. 1681. Ferner Motti a 2. 3. Op. III. Bol. 1681. Ingleichen Litan. e Antif. finali a 8. Op. IV. Bol. 1682. Ferner Messe a 8. Op. V. Bol. 1684. Messa, Salmi Resp. per li Defonti a 8. Op. VI. Bol. 1685. Ferner Salmi a 8. lib. 2. Op. VII. Bol. 1686. Compieta e Sequenze a 8. Op. VIII. Bol. 1689. Ferner Lamentaz. a voce sola Op. IX. Bol. 1689. Ingleichen Messa, Salmi a 3. 4. 5. Op. X. Bol. 1691. Ferner Psalm. 8. Voc. lib. 3. Op. XI. Bol. 1694. Ingleichen Psalm. 3. 4. 5. voc. Op. XII. ebendaselbst 1694.

49) *Corradi* (Cesare). Li amorosi Ardori, Madrig. di diversi ecc. Autori a 5. Voci, lib. I. Venet. 1583.

50) *Cottonius* (Ioannes). Musica ad Fulgentium Episcop. Anglorum. (Cod. Ms. Biblioth. Antuerp. Soc. Jesu, & Biblioth. Lipsiens. sub nomine Joannis PP. XXII.)

51) *Dionigi* (Don Marco, Dottore da Poli.) Primi Tuoni, Introdutione nel Canto Fermo. Parma 1648. mit einem Anhange vermehrt Parma 1667.

52) *P. Archangeli Pauli*, Florent. Ordin. Fratr. de Monte Carmeli, Directorium Chori, cum Procession. Fratr. de Monte Carmeli, Romæ 1699.

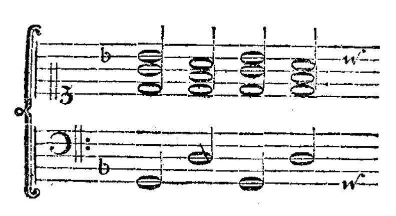
53) *Diruta* (P. Girolamo, Perugino Min. Convent.) Transilvano Dialogo sopra il vero modo di sonar Organi &c. Venet. 1615. Seconda parte del Transilvano. Venet. 1622.

54) *Haërlemme* (A. G.). *Diodati* (Giovanni, Luchese). I sacri Salmi di David messi in Rime volgari Italiane, e composti in Musica da A. G. Haërlemme. 1664.

55) **Josquinus** (Jossien des Prés) (*). Zu dem, was uns Prinz und Walther von ihm erzählen, kann man noch folgende Anecdote hinzufügen, die

(*) In den marpurgischen Beyträgen II. Band, 4. St. pag. 317. steht Jossien Desprer, anstatt Desprez, welches ein Druckfehler ist.

die uns Glarean Seite 468. sq. seines Dodekachords von ihm mittheilet. Ludewig der XII. König von Frankreich, bey dem er Capellmeister war, fand an einem gewissen gemeinen Liedchen viel Vergnügen, und fragte ihn eines Tages, warum er nicht selbiges mit einigen Stimmen in Musik brächte, damit er, der König, auch seine Partie mitsingen könnte. Josquinus, ob er sich gleich über den Antrag des Königs wunderte, der nicht allein eine sehr schwache Stimme hatte, sondern so gar der Tonkunst ganz unkündig war, antwortete nach kurzer Ueberlegung, daß er thun würde, was Se. Majestät verlangten. Er untersucht das Liedchen, und findet, daß sich der Anfang davon zu einem zweystimmigen Canon im Einklang gebrauchen läßt, und daß die ganze Harmonie aus folgenden abwechselnden Sätzen besteht:



Als den andern Tag bey Hofe Musik gemacht wird, so überreicht Josquin dem Könige die für ihn gesetzte Stimme, rufet ein paar Singknaben herbey, denen er den zweystimmigen Canon vorlegt, und er, der Capellmeister, nimmt den Baß G D G D &c. Das Concert geht zum Vergnügen des Königes an, der bey demselben nichts weiter, als die Note d d d d d d &c. in beständigem Einklange zu singen hatte. Der König lachte nach vollbrachter sauren Arbeit über den Einfall seines Capellmeisters, und machte ihm ein Geschenke. Die berühmtesten musikalischen Scribenten des sechzehnten Jahrhunderts, in dessen erstern Hälfte Josquin geblühet, stimmen alle darinnen überein, daß er der größte Componist seiner Zeit gewesen. Was sonst unter viele getheilt zu seyn pfleget, Natur, Kunst, Ausdruck, Geschmack, Fleiß, alles dieses war ihm beysammen. Glarean, sein beständiger Panegyrist, findet nichts anders an ihm auszusetzen, als daß er mit den zwölf alten Modis öfters etwas zu frey gewirthschaftet; (vermuthlich sahe er ihre Unvollkommenheiten besser ein, als jemand zu seiner Zeit,) daß er seinem Genie gar zu sehr den Zügel schießen lassen; und daß ihm bey vielen Werken ein bloßer Stolz, um seine Wissenschaft zu zeigen, die Feder geführet, z. E. in der Messe L'homme armé; bey andern

dern die Streitsucht, als in der Messe de beata Virgine; und bey andern die Spötterey, als in der Messe La sol fa re mi. Diese leztere componirte er, um sich über einen gewissen Großen aufzuhalten, der ihm ein Beneficium versprochen hatte, und, wenn er an die Erfüllung seines Versprechens erinnert ward, ihm auf verstümmelt französisch die Antwort gab: Laisse faire moi. Da Josquin mit den Musen bekannter war, als mit den Schätzen des Plutus, wenigstens zur Zeit, als er sich in Italien aufhielte: so pflegte er sich öfters gegen seine Freunde über sein widriges Schicksal zu beklagen, besonders gegen den Serafino Aquilano, einen vornehmen Liebhaber der Dicht- und Tonkunst. Dieses bewog den leztern, ihm eines Tages folgendes Sonnet, welches uns Zarlino aufbehalten hat, zuzuschicken, um ihn einigermaßen aufzurichten:

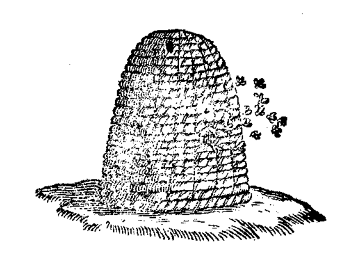
Giosquin, non dir che'l ciel sia crudo & impio,
Che t'adornò de si soblime ingegno;
Et s'alcun veste ben, lascia lo sdegno;
Che di ciò gode alcun buffone o scempio.
Da quel ch'io ti dirò prendi l'essempio.
L'argento e l'or, che da se stess' è degno,
Si mostra nudo, è sol si veste il legno,
Quando s'adorna alcun theatro ò Tempio.
Il favor di costor vien presto manco,
E mille volti il dì, sia pur giocondo,
Si muta il stato lor di nero in bianco.
Mà chi à virtù, gira à suo modo il mondo,
Com' Huom che nuota & à la zucca al fianco,
Metti'l sott' acqua pur, non teme il fondo.

56) **Ludewig Nicolaus Clerembault**, gebohren zu Paris den 19. December 1676. und ebendaselbst im drey und siebenzigsten Jahre seines Alters, Anno 1749. verstorben. Er war aus einem Geschlechte, welches von Ludewig XI. her, ununterbrochen bey Hofe bedient gewesen ist. Clerembault ließ von seiner zarten Jugend an ein vortrefliches Genie zu seiner Kunst bey sich blicken. Er ließ bereits in seinem dreyzehnten Jahre ein Motett à grand Chœur von seiner Composition aufführen. Man erwählte ihn, als er nicht älter als zwanzig Jahre war, zum Organisten bey den Grands Jacobins, und er erhielte nach der Zeit die Orgel bey dem Königl. Stifte zu St. Cyr. Ludewig der XIVte hörte ihn gerne auf dem Flügel spielen. Seine Cantaten haben ihm besonders einen berühmten Namen gemacht. Sein **Orpheus** war die erste, die

er gemein machte, und welche mit allgemeinem Beyfalle aufgenommen ward. Der König war so entzückt darüber, daß er ihn zum Surintendant der Privatconcerte der Frau von Maintenon ernennte. Clerembault war von einer sehr zärtlichen Gesundheit, und hatte ein lebhaftes und gefälliges Wesen. Seine Talente wurden durch keine eigensinnige Aufführung verdunkelt. Er war ein guter Vater, ein guter Ehemann, und ein guter Freund. Er hat zween Söhne und eine Tochter hinterlassen. Seine Söhne haben die durch ihn ledig gewordene Organistenstellen wiederum erhalten, und den Ruhm, ihrem Vater Ehre zu machen. Man hat folgende Werke von seiner Compositon: 1) Fünf Bücher Cantaten; 2) Viele einzelne Cantaten, als Le Bouclier de Minerve; Abraham; La Muse del' Opera; Le Soleil, vainqueur des nuages; Les Francs-Maçons. &c. 3) Ein Buch von Tonstücken fürs Clavier. 4) Ein anderes für die Orgel. 5) Ein Buch Motetten. Im Ms. hat man von ihm eine Menge von Motetten, die er theils für das Stift St. Cyr, theils für die St. Sulpiciuskirche verfertiget hat. (Meistens aus dem *Dict. Portat.*)

(Die Folge künftig.)

Ende des zweyten Theils.





Kritische Briefe über die Tonkunst,

mit kleinen Clavierstücken und Singoden begleitet,

von einer musikalischen Gesellschaft in Berlin.

Zweyter Band. Dritter Theil.

Berlin, bey Friedrich Wilhelm Birnstiel, privil. Buchdrucker. 1762.

XCVII. Brief

an der

Frau Geheimen Kriegsräthinn,

Frey-Frau von Prinzen Gnaden.

Berlin, den 12. Junius 1762.

Gnädige Frau,

Ich habe mir vorgenommen von der Setzart des Recitativs zu schreiben, und nehme mir die Freyheit, meine Gedanken davon **Ew. Gnaden** unterthänig vor Augen zu legen. Urtheilen **Sie** —; doch so, wie eine Grazie zu urtheilen gewohnt ist. Ich habe aus den Exempeln eines Grauns und Haße hauptsächlich meine Regeln gebildet. Vielleicht ist es so wenig schwer, nach den Ausarbeitungen dieser Männer Regeln zu geben, als es seyn würde, die Gesetze der schönen Singart zu beschreiben, wenn man **Ew. Gnaden** gehört hat. Aber vielleicht kann ich manchesmal aus Zerstreuung nicht recht gelesen haben. — Ich unterwerfe die Sache dem Ausspruch **Ew. Gnaden**, und habe die Ehre, mit tiefem Respect zu seyn rc.

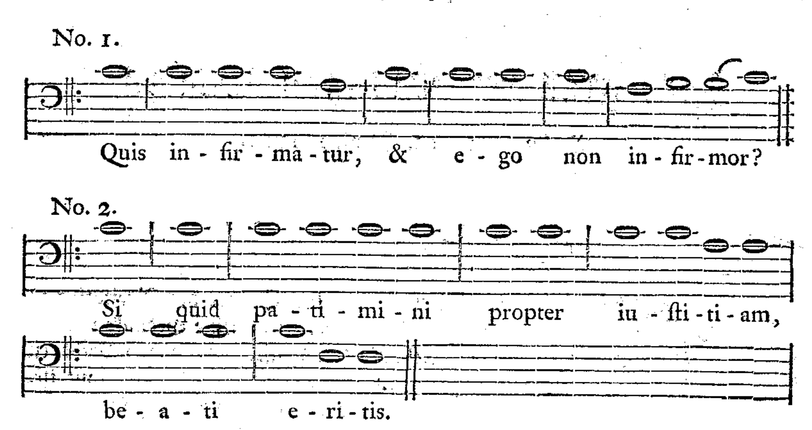
Amisallos.

Unterricht vom Recitativ.

§. 1.

Ein Gesang, der mit der natürlichen Aussprache einer Rede einige Aehnlichkeit hat, wird in der Choralmusik eine **Psalmodie**, und in der Figuralmusik ein **Recitativ** genennet. Der Grund dieser Aehnlichkeit ist

ist die Einförmigkeit der Melodie. Ob wir gleich allhier mit nichts weniger als mit der Psalmodie zu thun haben: so will ich dennoch deswegen ein kurzes Exempel davon beybringen, weil selbige ohne Zweifel zum Recitativ Gelegenheit gegeben, es mag es nun **Cesti**, oder schon **Orazio Vecchi** vor ihm erfunden haben. Das Exempel der Psalmodie ist folgendes:



Man findet diese Exempel beym Heinrich Faber von Lichtenfels, welcher in seinem Unterricht vom Ausdruck der grammatischen Unterscheidungszeichen in der Psalmodie, das erstere zur Erläuterung des Fragezeichens, und das letztere zur Erläuterung des Puncts gegeben hat. Vom **Fragezeichen** lautet seine Lehre folgendergestalt: *Punctus interrogatiuus vltimam syllabam dictionis, cui iungitur, acuto accentu proferendam demonstrat*; und vom **Commate**: *Commata, quando singulis verbis constant, cum aliqua mora in vnisono leguntur. Si vero ex compluribus dictionibus constantur, medium designat accentum, qui per Tertiam descendit*, u. s. w. Man kann bey dieser Gelegenheit merken, daß die Psalmodie eine *lectio choralis* genennet wird, zum Unterscheide des ordentlichen Choralgesangs, mit welchem z. E. die Hymnen, als Pangue lingua &c. und die Sequenzen, als Lauda Sion saluatorem, und andere Officia mehr, in der römisch-catholischen Kirche vorgetragen werden.

§. 2.

§. 2.

Das Recitativ wird in das **neuere** und **ältere**, ins **simple** und **accompagnirte**, ins **geistliche** und **weltliche**, und ins **ein**- und **mehrstimmige** unterschieden.

§. 3.

Das **neuere Recitativ**, welches man auch das **italiänische** nennet, wird durchaus in einerley Tactart, und zwar in der geraden, wozu der Viervierteiltact genommen wird, geschrieben. Das **ältere**, welches man auch das **französische** heisset, wechselt nicht nur alle Augenblicke die gerade Tactart, wozu bald der Viervierttheil, und bald der Zweyzweytheil genommen wird, mit einer ungeraden Tactart ab; sondern es unterscheidet sich, außer dieser rhytmischen Einrichtung, annoch durch die melodische Tonführung und andere die Harmonie betreffenden Umstände, von dem neuern, wie davon in der Folge, mit Beybehaltung eben desselben Textes, ein Exempel gegeben werden wird. Dieses ältere Recitativ ist außerhalb Frankreich wenig gebräuchlich, und da schon verschiedne französische Componisten sich mit der neuern Art des Recitativs bekannt zu machen anfangen: so scheint es wohl, als werde es nach und nach eingehen, ein Umstand, wodurch die Musik in der That wenig verlieren wird. Wir haben es, in gegenwärtigem Unterricht vom Recitativ, mit keinem andern als dem neuern zu thun.

§. 4.

Obgleich das Recitativ, um die langen und kurzen Sylben, und die Einschnitte, Absätze und Cadenzen an ihren rechten Ort zu bringen, ordentlich im Tacte zu Papier gebracht werden muß: so ist es dennoch, seiner Natur nach, im geringsten nicht, weder den Regeln der Eurhytmie in der Composition, noch dem Zwange des Tacts in der Ausführung unterworfen. Denn wo bliebe die Aehnlichkeit, die es mit der natürlichen Rede haben soll, wenn die Folge der Töne nicht nur gleichförmig seyn, sondern annoch nach einem bestimmten Zeitmaaße in Bewegung gebracht werden sollte? Ein **abgemeßnes Recitativ** (Récitatif mesuré) ist also ein Widerspruch, und es ist besser, diejenigen abgemeßnen Sätze, womit das Recitativ, durch Veranlaßung des Textes, abgewechselt wird, ein **Arioso**, **Cantabile** oder **Obligato**, als ein abgemeßnes Recitativ zu nennen. Ein solches Arioso kann sowohl in der ungeraden als geraden Tactart abgefasset werden. Wenn es in der recitativischen Tactart, nemlich in der geraden bleibt,

so pflegt man es entweder durch die angeführten Wörter, oder mit *a tempo*, d. i. **nach dem Tacte**, anzuzeigen. Die Wiederkehr des Recitativs wird mit dem Worte *Recit.* angedeutet.

§. 5.

Das Recitativ wird entweder mit dem Generalbaß allein, oder zugleich mit Violinen begleitet. Diese Hinzufügung der Violinen zum Generalbaß pflegt man, in der Terminologie des Recitativs, nur eigentlich **Begleitung** oder **Accompagnement** zu nennen. (In Cantaten, die ohne Instrumente, mit dem Clavier allein gesetzet sind, muß das Clavier an denjenigen Oertern des Recitativs, die ein besonders Accompagnement verlangen, die Stellen der Violinen vertreten.) So lange also das Recitativ mit nichts weiterm als dem bloßen Generalbaß unterstützet wird, heißt es ein **simples Recitativ**. Das gedachte besondre Accompagnement geschicht bald mit leise aushaltenden Accorden, und bald mit gewissen kurzen Sätzen zwischen den Einschnitten und Absätzen. Das Aushalten geschicht nach dem Gehöre; die kurzen Sätze aber, sie mögen ausgebildet werden wie sie wollen, sind allezeit dem Tact unterworfen, obgleich der Sänger seine Freiheit im Recitiren gewissermaßen behält. Es kömmt bey dieser Sache, da gleichwohl manchesmahl der Sänger mitten unter den kurzen Sätzen, und manchesmal der Spieler mitten unter dem Singen eintreten muß, und sich eine Art von Arioso, wo nicht ganz doch zum Theil meldet, darauf an, daß, so wie in jeder Art des Recitativs, also allhier vorzüglich Sänger und Spieler, ein jeder außer seiner Partie, die Partie des andern vor Augen habe, damit sich einer nach dem andern richten könne. Wenn man schlechtweg vom Recitativ redet, so versteht man allezeit das simple.

§. 6.

Das **weltliche Recitativ** wird in das **theatralische** und **Kammerrecitativ** unterschieden. Das **theatralische** Recitativ erfordert, (weil es auswendig gelernet werden muß; was aber nicht dem Rhytmus unterworfen ist, mit Mühe auswendig gelernet wird,) das allerungekünstelte Verfahren in Ansehung der Composition. Es müssen zu diesem Ende die enharmonischen Modulationen aus selbigem wegbleiben. Das **Kammerrecitativ** hat, weil es vom Blatte gesungen wird, die Freiheit, sich der Enharmonie bedienen zu können. Es muß aber nicht an Oertern geschehen, wo, wegen des vorhandenen Affects, der Verstand die Abweichungen von der schönen Diatonik, nichts weniger als genehm halten kann. Wenn ein unangenehmer Affect, z. E. Zorn, Verzweiflung, Rachbegierde, Neid, Haß, Scham, Furcht, Angst, Schrecken, Reue, Ey-

Eyfersucht, Wankelmüthigkeit, Wuth, Zagheit, u. s. w. plötzlich steigt oder fällt; wenn er am heftigsten ist; oder wenn ein Affect plötzlich einem andern Platz macht, alsdenn hat man die Freiheit, die Künste der Enharmonie, aber auf eine für die Natur der menschlichen Stimme schickliche Art, auszukramen. Annoch ist es gut, alsdenn das besondere Accompagnement am Recitativ Antheil nehmen zu lassen. Denn so lange das Recitativ simpel bleibt, ist der Gebrauch der diatonisch-chromatischen Tonführungen allezeit den enharmonischen vorzuziehen; und es ist auch gar wohl möglich, durch selbige und die Declamation allein, Affectvoll genug im Ausdruck zu werden. Das **geistliche** oder das **Kirchenrecitativ** hat die Freiheit, sich nicht nur gelegentlich der modulatorischen Freiheiten des Kammerrecitativs zu bedienen, sondern es wird auch durch natürliche Veranlassung des Textes, häufiger als die beyden vorhergehenden Arten von Recitativen, mit accompagnirten Recitativen und Ariosen, durchflochten. Ueber dieses erfordert die Natur des Textes und der Ort, wo es aufgeführet wird, daß es ernsthafter vorgetragen werde.

§. 7.

Das **mehrstimmige Recitativ** ist nur in einigen Gegenden Deutschlands in der Kirche gebräuchlich, und gehöret unter die Misbräuche der recitativischen Schreibart. Denn solange das Recitativ bloß historisch ist, so ist es widersinnisch und erwecket Gelächter, ebendieselbe Sache von verschiednen Personen, in der Höhe und Tiefe, erzählen zu hören; und das Gelächter muß annoch nothwendig vermehret werden, wenn der Componist ein Dutzend Sänger ganz sachte flistern, einen dreyzehnten aber, als die recitirende Hauptperson, mit ausgelaßner Kähle schreyen lässet. Höret aber das Recitativ auf, historisch zu seyn, und wird pathetisch, oder wenn der Text dergestalt beschaffen ist, daß der recitativische Gesang gar nicht mehr Statt hat: so hat man alsdenn zu verfahren, wie es der vernünftige Gebrauch der Musik erfordert. Da über dieses das mehrstimmige Recitativ dem Tact unterworfen ist: so siehet man annoch, daß die Natur des Recitativs sogar daselbst wegfällt, u. s. w. Damit man indessen vom mehrstimmigen Recitativ einen Begrif bekommen möge, so will ich ein kurzes Exempel hersetzen, welches einem unserer berühmtesten Componisten, der bey vielen Gelegenheiten einen sinnreichen Einfall anzubringen, beständig die Gewohnheit gehabt hat, vermuthlich ebenfals in solchem Zweck, einmal entwischet ist. Es ist aus einem Kirchenstücke auf das Michaelisfest, und lautet folgendermaßen:


Alle sehr gelinde.
Und al=le En=gel stunden um den Stuhl, und um die Ael=te=
Einer stark.
Und al=le En=gel stunden um den Stuhl, und um die Ael=te=
Alle sehr gelinde.
Und al=le En=gel stunden um den Stuhl, und um die Ael=te=
sten, und um die vier Thier, und fie=len vor dem Stuhl auf ihr
sten, und um die vier Thier, und fie=len vor dem Stuhl auf ihr
sten, und um die vier Thier, und fie=len vor dem Stuhl auf ihr



Nach diesem Recitativ, welches mit aushaltenden Violinen sehr gelinge begleitet wird, und sonsten seiner mechanischen Beschaffenheit nach vortreflich ist, tritt das ordentliche Singchor mit dem Text ein: **Amen, Lob, Ehre, und Weisheit und Dank und Preis, und Kraft und Stärke sey unserm Gott von Ewigkeit; Amen.**

§. 8.

Es wird bey einem Recitativ kein gewisser Ton und Modus, z. E. A dur oder C mol, so wie in andern Arten von Tonstücken, zum Grunde gelegt. Es bleibt aus diesem Grunde die sonst gebräuchliche Vorzeichnung der Tonarten mit Kreutzen und Been, am Schlüssel des Recitativs weg, als welcher mit nichts als der Tactart, welche, wie schon gesagt worden, die gerade und zwar mit vier Viertheilen ist, versehen wird. Die Vorzeichnung würde, bey dem beständigen Verändern der Tonarten, dem Sänger und Spieler mehr hinderlich als beförderlich seyn.

1. Ausnahme.

Wenn das Recitativ vom Anfang bis zum Ende accompagnirt, und mit Ariosen durchflochten wird, so kann es, wie ein ander Tonstück, aus einem gewissen Ton und Modo componirt werden, in welchem Falle es alsdenn

denn eine ordentliche Vorzeichnung erhält. Man sehe sowol in der **graunischen** als **telemannischen** Paßionscantate, der **Tod Jesu** betitelt, von der Poesie des Herrn Ramler, das accompagnirte Recitativ: **Es steigen Seraphim** :c.

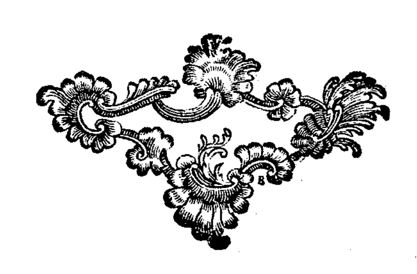
2. Ausnahme.

Wenn ein Arioso in der ungeraden oder sonst veränderten Tactart eingeführt wird: so giebt es die Natur der Sache, daß diese Veränderung angezeiget werden muß.

§. 9.

Die Ursache, warum beym Recitativ kein gewisser Ton und Modus zum Grunde geleget wird, ist weil man in alle zwölf harte und zwölf weiche Tonarten nach und nach und mit gehöriger Art auszuweichen, die Freiheit hat. Wegen des Anfangs eines Recitatives richtet man sich nach dem Finalton eines vorhergehenden Tonstückes, und wegen des Endes nach dem Anfang eines folgenden Tonstückes. In beyden Fällen wird also eine verwandte Tonart erwehlet, mit welcher man dort anfängt, und allhier schließet.

(Die Fortsetzung im künftigen Stück.)



XCVIII. Brief

an den

Herrn Friedrich Christian Rackemann,

Hofrath bey des Prinzen und Marggrafen Heinrich Königl. Hoheit.

Berlin, den 19 Junius 1762.

Mein Herr,

Wo sind sie, die Zeiten, als wir vergnügt bey einander saßen? als wir in unsern Nebenstunden — nicht etwann aus den Partituren der Tonkünstler Quinten und Octaven zusammen suchten; (wie wenig würden wir dadurch an Ehre gewonnen haben?) nicht etwann den thrasonischen Stolz manches eingebildeten Chörilus belachten; (wie wenig würde ein solcher dadurch bescheidner geworden seyn?) nicht etwann die Quartboutaden des Herrn Sorge durchhechelten; (würde er darum in der Folgezeit vernünftiger von der Quarte gedacht haben?) nein, mein Herr, alles dieses nicht: sondern als wir uns über das Gute, was wir gehöret oder gelesen hatten, unterredeten; als wir über verschiedne streitige Dinge in der Tonkunst unsere Meinungen einander mittheilten; als wir die von Zeit zu Zeit vorgegangnen Revolutionen der Musik überdachten; als wir den göttlichen Gesang eines unsterblichen **Graun** bewunderten, und über die überraschenden harmonischen Schönheiten eines Tonstückes von **Bachen** entzückt waren; als wir wünschten, daß weder die Melodie noch Harmonie jemals anders, als itzo geschicht, ausgeübet werden möchte. —

Lassen Sie uns, mein Herr, über den geflügelten Lauf der Zeiten keine traurige Betrachtung anstellen; lassen Sie uns vergessen, daß wir von einander entfernet sind, und daß wir nur durch Briefe mit einander sprechen können; — lassen Sie uns auch in dieser Entfernung von Musik reden.

Ich wette, daß, wenn Sie die Streitbücher des Cujaz, oder den Zirkel aus der Hand legen, die Tonkunst noch immer Ihre angenehme Erhohlung ist. O bleiben Sie ihr getreu, dieser unschätzbaren Gesellschafterinn, und scheuen Sich nicht, Ihre gelehrten Papiere mit musikalischen Concepten zu vermengen. Sie verträget sich sehr wohl mit der Setzgöttinn, die ernsthafte Themis, und es gereicht Ihnen zur Ehre, mein Herr, sie beyderseits zu Ihren vertrauten Freundinnen zu haben.

Ich könnte allhier Gelegenheit nehmen, Ihre ausgebreitete Einsichten in den harmonischen Wissenschaften, und die davon auf verschiedne Art von Ihnen abgelegten glücklichen und vielfältigen Proben zu rühmen. Aber würde ich gnugsam rühmen können, was dem aufgeklärtesten Prinzen unserer Zeit, einem **Heinrich**, zu gefallen, den Vorzug hat?

Ich habe die Ehre zu seyn rc.

Amisallos.

Erste Fortsetzung des Unterrichts vom Recitativ.

§. 10.

Ungeachtet aber kein gewisser Ton beym Recitative zum Grunde geleget, sondern jederzeit der Ton der vorhergehenden Harmonie als der Grundton des folgenden Tons betrachtet wird, so bleibt dennoch derjenige, in welchem man anfänget, das Hauptaugenmerk und die Regel der Modulation in den ersten Absätzen, Perioden und Cadenzen. Hernach kann man auf eine gute Art und unvermerkt in entlegenere Tonarten gehen. Man muß aber hierbey nicht auf die Gedanken fallen, als ob die Kunst des Recitativs darinn bestehe, alle vier und zwanzig Töne etwann in einem einzigen recitativischen Satze zu berühren. Nichts weniger als dieses. Recitiren heißt nicht musikalische Zirkel machen. Das Recitativ muß schon etwas lang seyn, wo mehr als die unter einander verwandten Paralleltonarten, z. E. von C dur an gerechnet,

C dur und A mol,
G dur und E mol, und
F dur und D mol,

gebrauchet werden. Es ist so gut erlaubt, zu einer schon da gewesenen Tonart, nach einem Zwischenraume, zurückzukehren, als in eine entlegenere fremde zu gehen.

§. 11.

§. 11.

Was allhier von der Modulation gesaget worden, gehet überhaupt jedes Recitativ, sowol das Kirchen- als Kammer- und theatralische Recitativ an. Die besondere Ausnahme, die im Kammer- und Kirchenstyl, zum Vortheil der enharmonischen Ausweichungen, gelegentlich gemacht werden kann, ist schon im §. 6. ein Gegenstand unserer Anmerkungen gewesen. Es ist aber allhier noch einmal zu erinnern, daß mit der Enharmonie so wenig im Recitativ, als jedem andern der menschlichen Stimme gewidmeten Gesange, eine Charletanerie getrieben werden darf. Ueberhaupt gehöret keine gemeine Geschicklichkeit dazu, sich derselben auf keine widerwärtige Art zu bedienen. Man hat bemerket, daß die größten Enharmoniker allezeit die ungeschicktesten Recitative gesetzet haben, und wer nicht wie ein Graun oder Haße mit der Verwechselung der Klanggeschlechter umzugehen weiß, der lasse sich lieber damit ganz unbeworren.

§. 12.

Die Natur des Recitativs, da selbiges aus sehr einförmigen melodischen Tonformeln zusammen gesetzet wird, und gleichwol eine Menge verschiedner Sachen hintereinander im Texte vorgebracht werden, erfordert, daß man sich **nicht lange in eben derselben Tonart aufhalte.** Hingegen ist aus andern Ursachen, die in der Logik und Rhetorik ihren Grund haben, nöthig, **daß die Harmonie der Tonart, worinnen man ist, im geringsten nicht alle Augenblicke ohne Ursache verändert werde, sondern daß selbige einige Zeit liegen bleibe,** es mag nun bloß beziehungsweise, oder mit einem würklichen Aushalten des Baßes geschehen. Die Zeit der Länge, die jeder Harmonie zukömmt, wird überhaupt durch die Regeln der Interpunction, besonders im historischen Recitativ; zugleich aber durch das Steigen und Fallen der Affecte im pathetischen Recitative bestimmt.

§. 13.

Alles Recitativ ist **syllabisch**, und es findet keine Sylbendehnung in selbigem Statt, weil die Dehnung eine dem eigentlichen Gesange angehörige Figur ist. Gewisse Vorschläge, und andere kleine Auszierungen, die, wiewohl mehr im Kirchen- und hernach im Kammer- als im theatralischen Styl, an gewissen Oertern vom Sänger angebracht werden können, wenn sie nicht vom Componisten vorgeschrieben worden sind, heben das syllabische Wesen des Recitativs nicht auf. Auch so gar in den Ariosen müssen nicht ohne Ursache Dehnungen angebracht werden. Ein

Exempel von einer wohlangebrachten expreßiven Dehnung findet sich in dem **Tode Jesu**, sowohl von Graun als Telemann, über **weinet** in der Phrasi: **er weinet bitterlich**, in dem dritten Recitativ.

§. 14.

Die **Epizeuxis**, oder die Wiederhohlung eines Worts, oder einer Phrasis, kann nur im pathetischen Recitative, mit und ohne Instrumenten, jedoch an keinem andern Orte Statt finden, als da, wo sie auch, beym simpeln Herlesen des Textes, von einem Redner gebraucht werden könnte. Herr Graun hat sich in dem **Tod Jesu** dieser Figur hin und wieder mit dem glücklichsten Erfolge bedienet. Z. E. **Er ruft: Betrübt ist meine Seele, betrübt ist meine Seele, bis in den Tod.** Ingleichen: **Ist das mein Jesus? Ist das mein Jesus?**

§. 15.

Da das Recitativ eine singende Rede, oder ein redender Gesang seyn soll: so darf sich aus diesem Grunde **fürs erste** der Umfang des Recitativs nicht weiter, als aufs höchste bis auf eine Octave, ordentlicherweise erstrecken; und **fürs andre** müßen alle Gänge und Wendungen in der Melodie, die dem eigentlichen Gesange zu nahe kommen, schlechterdings vermieden werden. Nichts als das accompagnirte Recitativ, jedoch nur hauptsächlich das Kirchenrecitativ, erlaubet allhier, in Ansehung des Sangbaren, in gewissen Fällen, die die Seele des denkenden Componisten empfinden muß, eine Ausnahme. Man sehe den **Tod Jesu** von Graun, und zwar sofort das allererste Recitativ deßelben, das mit den Worten anfänget: **Gethsemane**. Was für ein vortrefliches Muster eines singendredenden Recitativs! ist es möglich, was schöners, ich will nicht sagen, machen, sondern nur denken zu können? Was für ein Ausdruck! wie rührend alles!

§. 16.

Fünf Mittel, um einen der Rede ähnlichen Gesang hervorzubringen, sind:

1) Daß alles Recitativ syllabisch gesetzet werden muß. (Man sehe den vorhergehenden 13. §. zurück.)

2) Daß es dem Rhytmus und dem Tact nicht unterworfen ist.

3) Daß die Wiederhohlung eines Worts ordentlicher Weise im Recitative nicht Statt findet. (Man sehe den §. 14. zurück.) Die Wiederhohlung eines Worts verursachet eine rhytmische Aehnlichkeit. Wenn nun die

rhyt-

rhytmische Aehnlichkeit das Sangbare befördert, so muß nothwendig dasjenige Recitativ, wo sich solche Aehnlichkeit befindet, desto weniger redend seyn.

4) Daß man öfters, und länge mit der Melodie auf dem wiederhohlten Einklange verbleiben muß;

5) Daß man, so viel als möglich, stuffenweise geht, und die kleinern Intervalle den größern vorzieht.

§. 17.

Obgleich das Recitativ kein eigentlicher Gesang, sondern nur eine Art von Gesang seyn soll: so ist dennoch diejenige Reihe von Noten, die diese Art des Gesanges ausmachen soll, so einzurichten, daß der Gesang nach den Regeln des Sangbaren untersuchet, diesen Regeln nicht zuwider ist. Es sind deßwegen alle Fortschreitungen, die in dem eigentlichen Gesange nichts taugen, ebenfalls in dem Recitative zu vermeiden. Die untauglichen Fortschreitungen entstehen theils aus gewissen schweren Intervallen, zumahl wenn ihrer mehrere unmittelbar hintereinander gesetzet werden; theils aus einer widersinnischen Folge von Harmonien, aus welcher unmöglich eine gute melodische Tonfolge, so gut als selbige fürs Recitativ gehöret, herausgezogen werden kann. **Schwere Intervallen** sind

1) **alle Dißonanzen, die größer als eine große Secunde sind,** als die übermäßige Secunde; die verminderte und übermäßige Terz; die verminderte und übermäßige Quarte; die verminderte und übermäßige Quinte; die verminderte und übermäßige Sexte; die verminderte, kleine und große Septime, und die verminderte Octave. **Unter diesen schweren Intervallen, sind die verminderten Dißonanzen leichter als die übermäßigen.** Es werden deßwegen nur die verminderten Intervallen, so wie in jedem Gesange, also auch im Recitative zugelassen, **die verminderte Sexte und Octave ausgenommen**, welche nicht einmal auf Instrumenten Statt haben. Die übermäßige Intervallen aber müssen sowohl im Instrumental- als Vocalgesange vermieden werden, **die übermäßige Secunde und übermäßige Quarte** ausgenommen, als welche, jedoch nur **im Recitative** Statt haben, wenn man sie vernünftig behandelt. **Von den Septimen** kann nur die kleine und verminderte gebraucht werden.

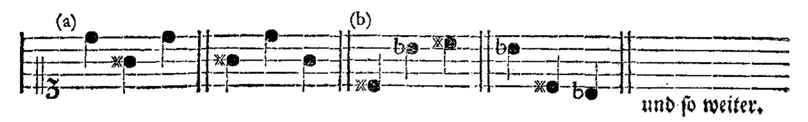
2) **Die große Sexte.** Diese findet so wie in jedem andern menschlichen Gesange, also auch im Recitative Statt, wenn sie kein anders sehr schweres Intervall vor oder hinter sich hat; oder wenn die zum Grunde liegende

Harmonie nicht gar zu sehr dißonirend ist. In allen andern Fällen ist sie schon in den ältesten Zeiten verboten gewesen, und sie wird es vermuthlich bleiben, so lange die Werkzeuge der menschlichen Kähle einerley bleiben werden.

3) **Alle Intervalle, die grösser als die Octave sind.** Diese gehören weder in einen ariösen, noch in einen recitativischen Gesang. Wenn man gleichwohl hin und wieder in einer Arie dergleichen Intervalle antrift, so kann man glauben, daß solche nur gewissen Sängern zu gefallen vom Componisten gebrauchet worden sind, die entweder mit ihrer Stimme prahlen, oder andere Mängel in der guten Singart durch solche ungeheure Sprünge bemänteln wollen.

§. 18.

Obgleich aber unter den schweren Intervallen die leichtern zugelassen werden: so können doch niemals zwey oder gar mehrere von den zuläßigen sehr schweren Intervallen hintereinander gesetzet werden, z. E. zwo falsche Quinten (a); eine verminderte Septime und übermäßige Secunde (b), und so weiter. Ein ausführliches Verzeichniß von dergleichen ungeschickten Fortschreitungen gehört für ein besonderes Werk von der Melodie.



§. 19.

Das besonderste ist, daß aus der melodischen Verbindung zweyer leichten Intervallen von einer Sorte schlechte und daher verbotne Progressen entstehen, als **wenn zwo Quinten auf einander folgen** (c), oder **wenn zwo Quarten hinter einander gesetzet werden** (d). Die zwo Quarten können gleichwohl in gewissen Gelegenheiten, zumahl wenn sie durch einen Einschnitt von einander getrennet sind, entschuldiget werden. Kann man sich aber davor hüten, so ist doch besser immer besser.



§. 20.

§. 20.

Wenn in dem eigentlichen Gesange verschiedne kleine Redetheile manchesmal übergangen werden können: so fodert hingegen das Recitativ, als eine Nachahmung der Rede, die strengste Abtheilung und Unterscheidung sowohl der kleinen als großen Redetheile. Es wird von diesem Puncte des Recitativs, welcher die recitativische Interpunction genennet wird, in der Folge besonders gehandelt werden. Wenn hier übrigens, so wie anderswo in der Lehre vom Recitativ, von der **Nachahmung der Rede** die Frage ist: so wird vermuthlich jedermann einsehen, daß nicht jede Rede ohne Unterschied, sondern daß nur die vollkommenste Rede, so wie sie in dem Munde eines ordentlich denkenden und richtig fühlenden Redners beschaffen seyn soll, verstanden wird.

§. 21.

Es ist aber nicht genung, daß der Componist die verschiednen Abtheilungen der Rede durch gehörige Einschnitte, Absätze, und Cadenzen bezeichnet. Die Verschiedenheit der Sachen erfodert einen verschiedenen Ausdruck sowohl im Ganzen, als zum Theil. **Der Ausdruck im Ganzen** betrifft die Sachen, und **der zum Theil** die Worte.

§. 22.

Der Ausdruck der Sachen besteht in einer Uebereinstimmung der Musik mit dem in dem vorhabenden Text liegenden Affecte. Bey einem simpeln Recitative hänget dieser Ausdruck hauptsächlich von der Folge und Beschaffenheit der Harmonien im Generalbaß; und bey dem Recitativ mit Accompagnement, von der Harmonie und Melodie dieses Accompagnements, und der Bewegung desselben zugleich ab. Ein hoher Grad dieses Ausdrucks wird ein **malerischer Ausdruck**, und wenn derselbe außer seinem Bezirk, welcher die menschlichen Affecten sind, bey gewissen natürlichen Begebenheiten gebraucht wird, eine **Nachahmung** genennet. So pfleget z. E. das Wallen eines Baches, das Rollen des Donners, das Toben eines Sturms, u. s. w. in der Musick nachgemacht zu werden. In den französischen Opern findet man in den accompagnirten Recitativen dergleichen Nachahmungen sehr häufig. Wenn man in der Singstimme einzelne Wörter an dergleichen Malereyen Theil nehmen läßet, wie solches manchesmal in Arien und Ariosos geschicht: so muß fürs erste das zu malende einzelne Wort eine Ursache oder Wirkung von dem zum Grunde liegenden Affect characterisiren, und also dem Affect wesentlich seyn, z. E. das

Wort

Wort **weinet**, wenn von der **Reue** rc. die Rede ist. **Fürs andre** muß die Nachahmung zu keinen seltsamen, lächerlichen, ungeschickten und der menschlichen Stimme unwürdigen Wendungen in der Melodie Gelegenheit geben. Ein gewisser sinnreich leichtsinniger Componist unsers Jahrhunderts hat in diesem Puncte öfters über die Schnur gehauen. Er hat die Sache fahren lassen, und ist an den Wörtern hängen geblieben, welches fürnehmlich in allegorischen Texten, und in bejahenden Sätzen, die vom Poeten mit verneinenden Phrasibus ausgedrücket worden sind, sehr abgeschmackt und poßirlich klinget.

(Die Fortsetzung in künftigen Stück.)



XCIX. Brief

an den

Herrn Johann Carl Lindt,

Königl. Hof- und Kammergerichts-Advocaten.

Berlin, den 26. Junius 1762.

Mein Herr,

Ein ungenannter, der dem italienischen Recitativ nicht besonders günstig zu seyn scheinet, ich weiß nicht, Gelehrter oder Tonkünstler, Deutscher oder Franzose, ist wegen der Gleichgültigkeit, womit ich, Seite 255., vom französischen Recitativ gesprochen, auf mich böse geworden, und verlanget eine Ehrenerklärung für selbiges. Er stützet seine Forderung hauptsächlich darauf, 1) daß das französische Recitativ dem so berühmten Recitativ der alten Griechen näher komme, als das italienische; und 2) daß das französische den Zuhörer in beständiger Munterkeit erhalte; hingegen das italienische die Kraft einzuschläfern habe.

Es ist mir unmöglich, meinem Gegner Gnugthuung zu leisten, bevor ich nicht den Grund seiner Forderung untersuchet habe. Ich will solches hiemit thun, und nehme mir die Freiheit, Ihren gelehrten Einsichten, mein Herr, diese Untersuchung zu unterwerfen! Gewohnt die Beschaffenheit der verwickelsten Streitsache mit einem Blicke zu übersehen, und nicht weniger mit den Gesetzen der archilochischen, als der lullyschen und haßischen Declamation bekannt, haben Sie das vollkommenste Recht bey dieser Sache Richter zu seyn. Ob Sie gleich die Tonkunst nur zur Lust studiret haben: so haben Sie Ihre Grundsätze dennoch so gut als der beste Tonkünstler von Profeßion begriffen. Ich verlasse mich auf Ihren Beystand, so gut als Ihre übrige Parteyen. Sie wissen, man widerruft nicht gerne; und ich habe am allerwenigsten Lust dazu, da ich glaube Recht zu haben.

Worinnen lässet mein Gegner die Aehnlichkeit des französischen Recitativs mit dem griechischen bestehen? **In der Abwechselung der Tactarten.** Wenn das Aeußerliche dieses Umstandes den Ausschlag geben kann, so hat mein Gegner völlig recht. Aber wir müssen die Sache in sich betrachten. Bey den Griechen war die Declamation dem strengsten Tactzwang unterworfen; bey den Franzosen hingegen ist sie solches nicht, ob sie es gleich mehr als bey den Italienern ist. Dorten war also die Zeit eines jeden Tons aufs genaueste eingeschränkt, und die Abwechselung der Tactarten konnte nicht fühlbarer seyn, als sie es war. Bey den Franzosen hingegen ist die Zeit eines jeden Tacts, nicht so strenge eingeschränkt, und also die Abwechselung der Tactarten nicht so fühlbar. Die Gesetze der griechischen Musik machten die Abänderung der Tactarten nothwendig; und bey den Franzosen hat nichts an derselben Schuld, als theils, daß es so bey ihnen Mode ist; und theils, daß man bald einem Sänger dadurch in Ansehung des mehr oder weniger lebhaften Vortrages zu Hülfe zu kommen glaubt, (eine Sache, die die Italiener mit mehrerm Recht der eignen Einsicht eines ieden Sängers überlassen;) und bald, weil man wegen der Ungleichheit der Zeilen im Texte, dadurch ohne vieles Kopfbrechen die rhytmischen Einschnitte leichter anordnen kann, als wenn allezeit einerley Tact beybehalten wird. Ich führe ein Exempel aus der **Armide** des Lully an. Es ist der Anfang des so berühmten Selbstgesprächs (Monologue) dieser Prinzeßinn.



Man singe dieses Exempel nach der Strenge des Tacts, so wie die Griechen recitirten; wie lächerlich wird es, nicht bloß in dem ans italienische Recitativ gewöhnten deutschen, sondern sogar in einem französischen Ohre klingen! Weil es

nun

nun aber nicht nach dem strengen Tacte gesungen werden soll, so wie eine dazu gebildete Arie, so konnte es auch auf folgende Art geschrieben werden:



Man wird nicht verlangen, daß ich weitläuftige Zeugnisse beybringen soll, daß die Griechen ihre Declamation dem strengsten Tact unterworfen haben. Alle uns überbliebne Schriften der Griechen und Römer sind davon voll. Ich habe aber nicht im Augenblicke die Zeit, irgendwo nachzuschlagen, sondern verweise meine Leser vielmehr selbst dahin. Daß aber die Franzosen nicht nach der Strenge des Tacts declamiren, ob sie gleich in Vergleichung mit den Italienern strenge zu seyn scheinen, sondern daß sie zwischen der Strenge der Griechen, und der Freiheit der Italiener ein gewisses Mittel treffen, dieses kann alle Tage aus der Erfahrung verificiret werden.

Also hat es mit der Tactabänderung bey den Griechen eine ganz andere Bewandtniß gehabt, als bey den Franzosen; und also fällt die Aehnlichkeit des französischen Recitativs mit dem griechischen, und der hierauf gebauete Vorzug des französischen vor dem italienischen weg. Ich will itzo zeigen, daß so wenig das französische als italienische, in Absicht auf das Aeußerliche, eine Aehnlichkeit mit dem griechischen hat; daß aber, in Absicht auf das Innerliche, das italienische dem griechischen Recitative näher kömmt, als das französische.

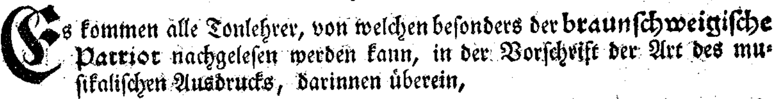
Was den erstern Punct anlanget, so ist bekannt, daß die Griechen nicht mehr als zweyerley Arten von Zeiten hatten, die sich wie 1 gegen 2 verhielten, und daß eine lange Sylbe just noch einmal so lange, als eine kurze, gehalten ward. Wenn nun sowohl im italienischen als französischen Recitative mehr, als zweyerley Arten von Zeitgrößen der Noten gebraucht werden, wie bekannt ist:

so ist es nicht möglich, daß die beyden letzten dem erstern ähnlich seyn können. Man macht mir hier den Einwurf, daß, ungeachtet in den beyden benannten Recitativen verschiedne Arten von Zeitgrößen äußerlich gebraucht werden, selbige dennoch, weil sie nicht dem Tactzwange unterworfen sind, innerlich nicht viel mehr als den Wehrt der beyden Zeitgrößen der Griechen haben. Man hat vollkommen Recht, und ich will daraus meinen zweyten Punct beweisen, nemlich diesen, daß das italienische Recitativ dem griechischen näher kömmt, als das französische. Denn weil in dem italienischen der Tactzwang gänzlich wegfällt, im französischen aber der Tact einigermaßen beobachtet wird: so muß ohne Zweifel das italienische, wo bey den verschiednen äußerlichen Wehrte der Noten, dennoch nur zweyerley Arten von Zeiten innerlich vorhanden sind, dem griechischen näher seyn, als das französische, wo wegen des einigermaßen zu beobachtenden Tacts etwas mehr als zweyerley Arten von Zeiten zu Gehöre kommen.

Ich komme auf den zweyten Vorwurf, vermittelst wessen mein Gegner das italienische Recitativ als ein starkes narkotisches Mittel anzusehen scheinet. Meines Erachtens lieget hier die Schuld an dem Zuhörer, der entweder an dem was auf dem Theater vorgehet, nicht Theil nehmen will; oder der wegen Unerfahrenheit in der Sprache nicht daran Theil nehmen kann. Man fraget, warum eben derselbe, ungeachtet er die Wörter nicht versteht, nicht so leicht bey einer italienischen Arie einschläft? Ohne Zweifel wegen der Zusammenkunft vieler Dinge bey einer Arie, die beym Recitativ nicht vorhanden sind, und welche die Sinnlichkeit in Bewegung bringen, da sich beym Recitative eigentlich der Verstand allein beschäftigen soll. Wie wenn nun aber eben derselbe Zuhörer bey einem auf französische Wörter nach italienischer Art gesetzten Recitativ einschliefe? Die Antwort ist wie vorhin. Weil er bloß eine Nahrung fürs Ohr suchet, und sein Verstand nicht den Zusammenhang der Sachen wissen will: so ist es möglich, daß er so leichte dabey einschlafen kann, als einer der die Musik nicht liebet, eher bey der schönsten Arie, als bey der Erzählung eines Feyenmährchens einschlafen wird. Aber eben dieser Zuhörer spüret bey einem auf französische Art gesetzten Recitativ nicht die geringste Lust zu schlafen bey sich. Was ist denn die Ursache davon? Keine andere als daß das französische Recitativ singender als das italienische gesetzet wird, das Singende nach dem französischen Geschmacke betrachtet; das Singende aber mehr als das Redende die Sinnlichkeit reitzet. Indessen haben die Italiener ihre guten Ursachen, nicht den Gesang fürs Recitativ zu verschwenden. Die poetische äußerliche und innerliche Einrichtung des Textes verlanget nicht überall das Singende der Musik, sondern an den meisten Oertern nur bloß eine musikalische Declamation; und verursachet nicht hernach der Uebergang

gang von dieser Declamation zum Singen einen bessern Contrast, als wenn schon im Recitativ der eigentliche Gesang zu sehr gebraucht wird? Wenn es endlich vielleicht nicht sowohl das italienische Recitativ an sich als vielmehr nur die Länge desselben ist, die einen nicht auf den Zusammenhang des Textes Acht habenden Zuhörer von der Art meines Gegners zu ermüden fähig ist, so ist dieses eine Sache, die derselbe lediglich mit dem Poeten, und nicht mit dem Setzkünstler auszumachen hat. Der Poet wird ihm aber die Nothwendigkeit dieser Länge aus mehr als einem Grunde erweislich machen können.

Ich habe die Ehre zu seyn rc. Amisallos.



Zweyte Fortsetzung des Unterrichts vom Recitativ.

§. 23.

Es kommen alle Tonlehrer, von welchen besonders der **braunschweigische Patriot** nachgelesen werden kann, in der Vorschrift der Art des musikalischen Ausdrucks, darinnen überein,

1) daß die **Traurigkeit**, ein sehr hoher Grad des sinnlichen Misvergnügens oder Verdrusses, in langsamer Bewegung, mit einer matten und schläfrigen Melodie, die mit vielen Seufzern unterbrochen ist, und oft wohl gar mitten in einem Worte gleichsam ersticket, in welcher die engern Klangstuffen vorzüglich gebraucht werden, und welche auf eine herrschende dissonirende Harmonie erbauet wird, auszudrücken ist;

2) daß die **Freude**, ein sehr hoher Grad der sinnlichen Lust oder des sinnlichen Vergnügens, eine geschwinde Bewegung, eine lebhafte und triumphirende Melodie, in welcher die weitern Klangstuffen vorzüglich gebraucht werden, und einen herrschenden consonirenden Grund der Harmonie erfordert;

3) daß die **Zufriedenheit**, ein Vergnügen über das Güte, was wir ausgeübet zu haben vermeinen, ihren Ausdruck von der Freude entlehnet, und eine vergnügt gesetzte, ruhige Melodie verlanget. Aus dieser Quelle fließet der Ausdruck für die **Gelassenheit, Geduld**, ingleichen **Trost** rc.

4) Daß die **Reue**, das Gegentheil der Zufriedenheit, nemlich ein Misvergnügen über das Böse, was wir gethan zu haben glauben, ihren Ausdruck von der Traurigkeit entlehnet, und eine unruhige, klagende Melodie erfordert.

5) Daß die **Hofnung**, ein Vergnügen über ein, unserer Meynung nach, uns bevorstehendes Gut, durch männliche, etwas stolze und frolockende Melodien auszudrücken ist. Ein sehr hoher Grad derselben ist die **Zuversicht.**

6) Daß **Furcht, Angst, Bangigkeit** rc. das Gegentheil der Hofnung, nemlich ein Misvergnügen über ein vermeintlich bevorstehendes Uebel, mit zitternden und abgebrochnen Tönen, mehr in der Tiefe als Höhe vorzustellen ist. Ein sehr hoher Grad der Furcht ist die **Verzweiflung.** Die plötzliche Furcht wird ein **Schrecken** genennet.

7) Daß das **Verlangen**, ein Verdruß über das lange Aussenbleiben eines vermeinten Gutes, mit gezogenen, matten Tönen auszudrücken ist;

8) daß der **Zweifelmuth** oder der **Wankelmuth**, ein Wechsel der Freude und Traurigkeit über etwas Gutes, von dessen Erhaltung man noch nicht versichert ist, durch abwechselnde Hofnung und Furcht vorzustellen ist;

9) daß die **Kleinmüthigkeit**, ein Misvergnügen über der Schwierigkeit in Erlangung eines vermeinten Gutes, ihren Ausdruck von der Furcht entlehnet, wobey sich aber der Ton manchesmahl aus Ungeduld erheben kann;

10) Daß die ruhige und stille **Liebe**, bey einer herrschenden consonirenden Harmonie, mit sanften, angenehmen, schmeichelnden Melodien, in mäßiger Bewegung, auszudrücken ist. Wenn die Liebe, nach Verschiedenheit der Umstände, mit Furcht, Schrecken, Zweifelmuth, u. s. w. vermischt wird: so muß ihr Ausdruck in gehörigem Verhältniß mit daher genommen werden.

11) Daß der **Haß**, das Gegentheil der Liebe, mit einer widerwärtigen, rauhen Harmonie und proportionirten Melodie vorzustellen ist;

12) daß der **Neid** oder die **Misgunst**, ein Misvergnüngen über des andern Glück, und Schwester des Haßes, murrende und verdrießliche Töne verlanget;

13) daß das **Mitleid** oder **Erbarmen**, ein gemischter Affect, der aus der Liebe gegen jemanden, und aus dem Misvergnügen über desselben Unglück entspringet, mit sanften und gelinden, doch dabey klagenden und ächzenden Melodien, in langsamer Bewegung, bey öfters einige Zeit liegen bleibendem Baße auszudrücken ist;

14) Daß

14) Daß die **Eifersucht**, ein aus Liebe, Haß, und Neid zusammengesetzter Affect, mit wankenden, und bald leisen, bald stärkern, verwegnen, scheltenden, und bald wieder beweglichen und seufzenden Tönen, bald in langsamerer, bald in geschwinderer Bewegung vorzustellen ist;

15) daß der **Zorn**, ein sehr heftiger Verdruß über ein uns zugefügtes Unrecht, der mit einem Haße des Beleidigers verbunden ist, mit geschwinden Tiraden auflaufender Noten, bey einer plötzlichenund öftern Abwechselung des Baßes, in sehr heftiger Bewegung und mit scharfen schreienden Dißonanzen auszudrücken ist;

16) Daß die **Ehrliebe**, ein Vergnügen über das Gute, das wir gethan haben, in so fern andere Leute gut davon urtheilen, gesetzte männliche muthige, und zuweilen trotzig vergnügte Töne erfodert;

17) Daß die **Schamhaftigkeit**, das Gegentheil der Ehrliebe, nemlich das Misvergnügen, das man aus der Vorstellung der nachteiligen Urtheile andrer Leute über unsre Handlungen empfindet, mit wankenden, bald kurz abgebrochnen, bald beweglich anhaltenden Tönen auszudrücken ist;

18) daß **Muth, Herzhaftigkeit, Entschlossenheit, Unerschrockenheit, Standhaftigkeit**, rc. von der Hofnung und Ehrliebe; die **Zaghaftigkeit, Feigheit, Blödigkeit**, rc. hingegen von der Furcht und dem Zweifelmuth ihren Ausdruck bekommen;

19) daß **Vermeßenheit, Verwegenheit**, ingleichen **Stolz, Aufgeblasenheit**, rc. mit trotzig pathetisch steigenden Melodien auszudrücken ist;

20) daß **Bescheidenheit** und **Demuth**, dem Stolz entgegen gesetzte Tugenden, einen sanften mit gelinden Dißonanzen vermischten Ausdruck verlangen;

21) daß **Freundlichkeit, Gütigkeit, Wohlgewogenheit, Gunst, Huld, Leutseligkeit, Großmuth, Versöhnlichkeit, Sanftmuth, Freundschaft, Eintracht, Dankbarkeit**, rc. ihren Ausdruck von der ruhigen und stillen Liebe entlehnen;

22) daß **Rache, Rachbegierde, Verwünschen, Verfluchen, Wuth, Raserey, Zwietracht, Unversöhnlichkeit**, rc. vom Haße und Zorn ihren Ausdruck bekommen;

23) daß

23) daß **Kaltsinn**, **Gleichgültigkeit**, **Undank**, ꝛc. ins Gebiet des Haßes und Neides gehören;

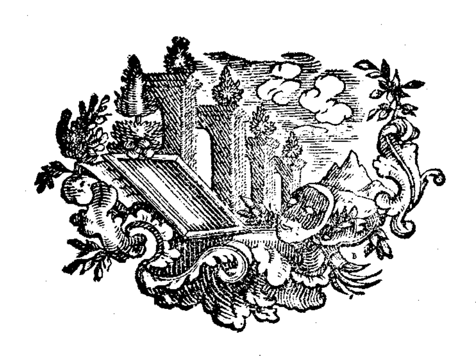
24) daß die **Unschuld** sich des Schäferstyls hauptsächlich bedienet;

25) daß das **Lachen** und **Scherzen** mit Tönen der Freude, und das **Weinen** mit Tönen der Traurigkeit abgebildet werden muß;

26) daß **Ungeduld**, und **schmerzhafte Unruhe**, ꝛc. durch oft abwechselnde verdrießliche Modulationen auszudrücken ist;

27) daß die **Schadenfreude** und **Verspottung** als Wirkungen des Haßes, einen Ausdruck von dieser Natur verlangen; u. s. w.

(Die Fortsetzung im künftigen Stück.)



C. Brief

an den

Herrn M. Johann Lorenz Albrecht,

Musikdirect. bey der Hauptkirche Unsrer Lieben Frauen zu Mühlhausen in Thüringen.

Berlin, den 3 Julius 1762.

Mein Herr,

Entschuldigen Sie meine Ungeduld. Ich habe die Herausgabe des Ihnen bekannten Manuscripts eines gewissen verstorbnen berühmten Capellmeisters vom Recitativ nicht erwarten können. Ich habe mich selber an diesen Gegenstand gewaget, und denselben so gut, als meinen wenigen Kräften und Einsichten möglich gewesen, auszuführen gesuchet. Lassen Sie, mein Herr, Sich dadurch nicht abhalten, das im Verborgnen liegende Werk des Hrn. — der Vergessenheit zu entreissen, und selbiges durch den Druck ans Licht zu bringen. Ich werde der erste seyn, der Ihre gelehrte Fürsorge in diesem Puncte mit einem der Güte des Werkes proportionirten Danke verehren wird. Es kann nicht anders als einer Kunst zuträglich seyn, wenn über eben denselben Gegenstand aus selbiger mehr als eine Ausarbeitung bekannt gemachet wird, und ich werde nicht darüber böse werden, wenn jene Abhandlung besser als die meinige befunden werden sollte. Kurz, mein Herr, machen Sie nur, daß die Welt das bewußte Werk zu sehen bekömmt. Sie wissen, wo es in Verwahrung lieget; das Publicum wird Ihre Bemühungen mit Beyfalle krönen. Fahren Sie fort, der Musik und der gelehrten Welt mit Ihrem Talente zu dienen, und lassen Sie Sich den finstern Neid die größte Anspornung dazu seyn.

Ich habe die Ehre zu seyn rc.

Amisallos.

Dritte Fortsetzung des Unterrichts vom Recitativ.

§. 24.

Aber man wird gestehen müßen, daß wenn zu diesem Unterrichte würkliche Exempel, und zwar solche, **deren Erfolg die Erfahrung gerechtfertigt hätte**, hinzugefüget wären, ohne Zweifel ein weit grösserer Nutzen daraus geschöpfet werden würde. Es würde also keine undankbare Bemühung seyn, wenn ein mit gnugsamer Einsicht in die Pathologie und zugleich in die Musick begabter Tonkünstler, mit Beyhülfe andrer geschickten Männer, die Mühe über sich nähme, aus den dramatischen und epischen, geistlichen und weltlichen, ernsthaften und scherzhaften Singstücken und andern Werken der berühmtesten Componisten vom Anfange dieses Jahrhunderts an bis auf itzige Zeiten, sowohl in der ariösen als der recitativischen Schreibart, gnugsame Exempel des Ausdrucks von jedem Affect zu sammeln, durch selbige die bisherigen Regeln zu bestätigen, und von ihnen noch mehrere besondre Anmerkungen abzuziehen. Zur Warnung vor dem Lächerlichen, wäre es nöthig, daß zugleich einige Exempel von Ausdrücken, woraus der Pickelhäring hervorleuchtete, besonders mit der Singstimme und welche nach dazu bey den ernsthaftesten Gegenständen gebraucht worden, zusammengetragen und gestäupet würden. In einem Werke von dieser Art würde auch die musikalische Nachahmung gewißer andrer Dinge außer dem Bezirke der Affecten, mit glücklichen Exempel erläutert, Statt finden —. Die Grade der Affecten brauchten wohl nicht dabey abgemessen zu werden. Bey der verschiedenen Blutmischung der Menschen würde dem einen ein Ding im sechsten Grade der Stärke oder Schwäche ausgedrücket seyn, was bey dem andern kaum im ersten wäre; und hernach ist die Kraft zu empfinden bey ebendemselben Menschen von einem Tage zum andern verschieden. So wie es sich mit dem Componisten verhält, so verhält es sich auch mit dem Zuhörer. Wo ist denn endlich das Maaß, nach welchem die Grade untersuchet werden könnten? Es ist ohne Zweifel genug, wenn die Tonkunst Grade des Steigens und Fallens eines Affects, nach der besondren Empfindung eines jeden Künstlers, mit Tönen zu bezeichnen im Stande ist, ohne daß dabey gesagt werden darf, um wie viele Grade solches geschehen, ob welche oder keine übersprungen sind, u. s. w. Caussinus in seinem Tractat von der geistlichen und weltlichen Beredtsamkeit dehnet seine Regeln von der Action des Redners bis auf die Lippen und Nase aus, und misset die Grade ab, wie hoch, wie weit, wie tief die Hand beweget werden

müsse;

müsse; wie wie viel höher die rechte als die linke gehen müsse, u. s. w. Peter Franz in seinem Specimine eloquent. exterior. zergliedert eine ciceronianische Rede in Ansehung der Action, und zeiget, wo selbiger die Stimme verändert, wenn er sich geräuspert, wenn er gehustet und ausgespieen habe rc. Wer die Grade der Affecten, ohne einen auf alle Menschen dazu paßenden Maaßstab zu haben, ausmessen wollte, würde eben solches ungereimtes Zeug machen. — Um noch einmal auf das gewünschte Werk vom Ausdruck und der Nachahmung zurückzukommen, so würden zwar viele besondere Exempel dazu gehören. Man könnte aber zur Ersparung vieler andern, gewisse allgemeine Exempel voranschicken, die einen genugsamen Begriff von dem gäben, was man trotzige, sanfte, murrende Tonfolgen, und so weiter, hieße.

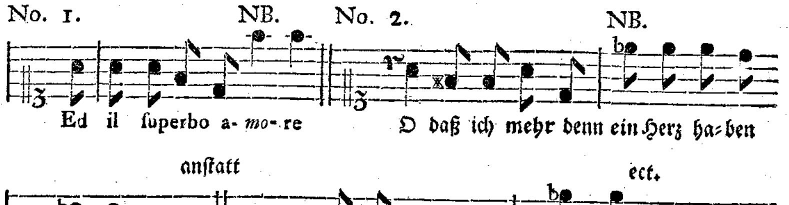
§. 25.

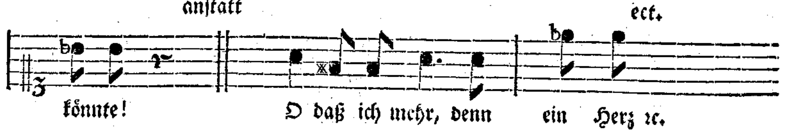
Ich komme itzo auf den **Ausdruck der Worte**, der in einer Uebereinstimmung der musikalischen Töne mit den Worten, in Absicht auf die Erhöhung und Erniedrigung der Stimme, besteht, und vermittelst weßen gewisse Wörter vorzüglich vor andern erhoben werden müssen. Man nennet diese Erhebung den **rhetorischen Accent** oder die **Emphasin.** Es kömmt hiebey alles auf die blosse Melodie an, in welcher dasjenige Wort, oder die Sylbe desjenigen Worts, welches eines in ihm enthaltnen besondren Begriffes wegen einen rhetorischen Accent brauchet, auf einer etwas erhöhtern Stuffe, als die kurz vorher oder nachher befindlichen Worte, gesungen werden muß, z. E.



§. 26.

Zum Ausdrucke des rhetorischen Accents ist, nach Beschaffenheit des Schwunges der Melodie und der zum Grunde liegenden Harmonie, öfters ein halber Ton hinlänglich. Man muß denselben niemals übertreiben, wie in folgenden Exempeln auf *amore* und ein, (dem **mehr** entgegen gesetzt,) geschehen ist:

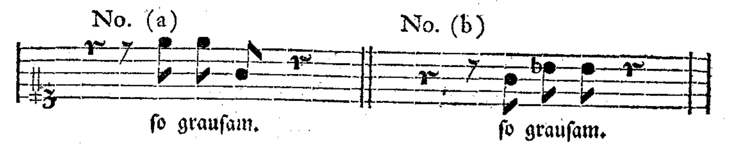




Solche Ungeheuer der Emphatik duldet weder der Verstand noch die gute Singart, die nach ihrer Art sowohl im Recitative, als in einer Arie beobachtet werden muß.

§. 27.

Es schadet dem rhetorischen Accent eines Worts im geringsten nicht, wenn die vor dem Accente hergehende Note auf eben derselben Stufe steht, da der Accent gemachet wird, wenn nur die folgende Note einen tiefern Platz hat, wie bey No. (a); oder wenn die nach dem Accente folgende Note auf eben derselben Stuffe bleibet, da der Accent gemachet worden, wenn nur die vorhergehende Note tiefer gestanden hat, z. E. wie bey No. (b)



Die innerliche Quantität des rhetorischen Accents macht hier alles gut, und weil das Recitativ eine einförmige Melodie verlanget, so ist an vielen Oertern nicht leicht möglich, anders zu verfahren.

§. 28.

Man siehet aus den vorhergehenden Exempeln, daß der rhetorische Accent allezeit auf innerlich lange Noten fällt. Dieses gehört sich auch so, und geschicht in allen zwey- und mehrsylbichten Wörtern; ingleichen in den einsylbichten, wenn in dem folgenden Worte die erste Sylbe desselben kurz ist. Ist aber die erste

erste Sylbe lang, so läßt sich das vorhergehende einsylbigte Wort, welches einen rhetorischen Accent haben soll, nicht allezeit füglich auf eine innerlich lange Note bringen, und muß also der Accent auf eine innerlich kurze Note, sie mag nun einen Tacttheil oder ein Tactglied ausmachen, gesetzet werden, z. E.



Es wird vorausgesetzt, daß die Particel **nicht**, im Zusammenhange des Satzes, mit einem Nachdruck beleget werden muß.

§. 29.

Es war ehedessen Mode, vermittelst einer übel verstandnen mahlerischen Declamation, die Wörter **Himmel**, **Tag**, **helle**, **Luft**, **Berg**, **Leben**, **Wolken**, **Paradieß**, **Wachen**, ꝛc. beständig in der Höhe, und die Wörter **Erde**, **Nacht**, **dunkel**, **Wasser**, **Thal**, **Tod**, **Abgrund**, **Hölle**, **schlafen**, ꝛc. ꝛc. in der Tiefe singen zu lassen, z. E.



Das heißt, wie von einem berühmten Flötenisten vor einigen Jahren gedichtet ward:

> Bald klettre ich den Thurm hinan;
> Bald trifft man mich im Keller an ꝛc.

Dergleichen Possen verträgt der gereinigte Geschmack der heutigen Zeit nicht. Ein anders ist es, wenn auf **Himmel** eine Emphasis haftet; wenn aber die **Erde** in ähnlichem Falle ist, so muß sie sowohl als Himmel mit einer erhöhten Melodie ausgedrücket werden. In allen andern Fällen sind **Himmel** und **Erde** einander gleich. Der gute edle Gesang ist allezeit einem übelangebrachten lächerlichen Wortausdruck vorzuziehen. Läßt etwann der Redner in dem Satze: **als der Himmel samt der Erde**, bey **Erde** die Stimme fallen, nachdem er sich bey **Himmel** heischer geschrieen? Will ja mancher Tonkünstler derglei-

 chen

chen Art von Wortspielen machen, so muß er es wenigstens nicht so gar merklich, nicht mit so weiten Intervallen machen.

§. 30.

In die Lehre vom Ausdruck der Worte gehören verschiedne rednerische Wortfiguren, z. E. die Anaphora, Epiphora, Epizeuxis, &c. und in die vom Ausdruck der Sachen verschiedne rednerische Figuren in ganzen Sätzen, z. E. die Aposiopesis, der Zweifel, die Ellipsis u. s. w. Ich werde aber zuförderst den Unterricht von dem eigentlichen Mechanischen bey der Setzart des Recitativs zu Ende bringen, ehe ich hievon handle. Vielleicht nehme ich alsdenn die musikalische Pathologie noch einmal vor, und bringe davon, so wie von jenen Figuren, Exempel bey, die um soviel nöthiger sind, da sich die Art des Ausdruckes nicht deutlich genug mit Worten beschreiben lässet.

§. 31.

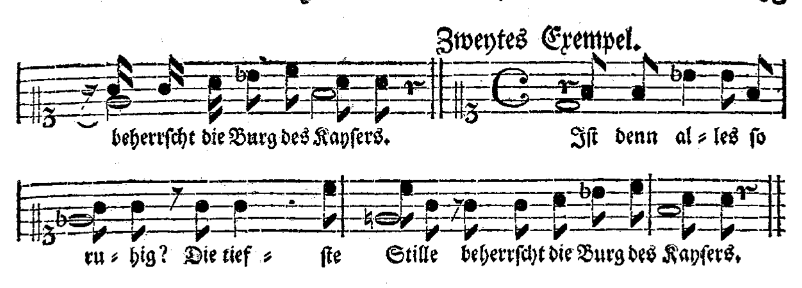
Man bedienet sich heutiges Tages keiner andern Notenfiguren, als der **Viertheil- Achtheil- und Sechzehntheilnoten**, das Recitativ zu schreiben. Wenn das Sechzehntheil hin und wieder punctirt wird, so kömmt annoch das Zwey und dreßigtheil dazu. Es ist einerley, da das Recitativ nicht nach dem Tact gesungen wird, ob eine Phrasis mit diesen oder jenen vermischten Notenfiguren von den besagten vier Arten geschrieben wird, wenn nur **erstlich** die langen und kurzen Sylben, den in Ansehung der guten und bösen Tacttheile und Glieder, oder den ihrer innern Quantität nach ihnen zukommenden Platz haben; und wenn **zweytens** die Tacteinschnitte bey Cadenzen und Absätzen, der Natur des viertheiligten Tacts gemäß, gesetzet werden. Eben die Bewandtniß die es mit den Noten hat, hat es auch mit den Pausen, indem nach der willkührlichen verschiedenen Schreibart von dem einen eine Viertheilpause gebraucht wird, wo der andre nur die Pause von einem Sechzehntheile bedarf &c. Man halte folgende zwey Exempel in Ansehung der Schreibart gegen einander. Es ist das eine so gut, als das andere.

Erstes Exempel.



be-

Zweytes Exempel.



§. 32.

Aber die folgende Schreibart ist falsch, grundfalsch, nemlich:



§. 33.

Die **dactylischen Einschnitte** heben das Tactgewicht nicht auf, als:



Es

Es ist daher einerley, wenn es die übrigen Umstände erlauben, ob man schreibt:



§. 34.

Man bedienet sich aus Ursachen, die in dem freyen Anschlag der Dissonanzen ihren Grund haben, **ordentlicherweise** keiner andern, als der folgenden Arten von Harmonien, in einem Recitative, besonders in solchem, welches auswendig gelernet werden muß. Es sind selbige

1) der **consonirende harmonische Dreyklang**, sowohl der weiche als der harte, mit den von ihnen herstammenden **Sextenaccorden**. Der **Sextquartenaccord** wird selten gebraucht.

2) Der vom verminderten Dreyklange herstammende **Sextenaccord**, z. E. d f h.

3) Der **Sextenaccord** mit der **übermäßigen Sexte**, z. E. b d gis.

4) Der **Septimenaccord von der Dominante jeder Tonart**, z. E. g h d f, mit dem vermittelst der Umkehrung davon abstammenden **Sextquintenaccord**, z. E. h d f g, und **Secundenaccord**, z. E. f g h d. Der **Terzquartenaccord**, z. E. d f g h ist nicht viel gebräuchlich, indem man den vom verminderten Dreyklange herstammenden Sextenaccord, z. E. d f h, insgemein an seine Stelle setzet.

5) Der **verminderte Septimenaccord** von der characteristischen Septime der weichen Tonart, z. E. gis h d f, mit allen davon abstammenden **Sextquinten= Terzquarten= und Secundensätzen**. Andere Arten von Septimenaccorden und daher entstehende Sextquinten= Terzquarten= und Secundensätze kommen selten vor.

6) Der **Undecimenaccord** von der Finalseyte einer Tonart, den man insgemein mit einer Sieben, Fünf, Vier und Zwey bezeichnet, z. E. g d fis a c.

7) Der **Terzdecimenaccord** von der Finalseyte einer weichen Tonart, den man insgemein mit einer Sieben, Sechs, Vier und Zwey bezeichnet, z. E. g es fis a c.

CI. Brief

Vierte Fortsetzung des Unterrichts vom Recitativ.

Berlin, den 10. Julius 1762.

§. 35.

Man kann im Recitative sowohl mit einer dissonirenden, als consonirenden Harmonie, und bey dieser leztern nicht nur mit einem vollkommnen Dreyklange, sondern auch mit einem Sextenaccorde anfangen, nachdem entweder der erforderliche Ausdruck, oder die Interpunction, in Absicht auf die Folge und die Beschaffenheit des allerersten Einschnittes oder Absatzes, dazu die Gelegenheit an die Hand giebet.

§. 36.

Es ist aus dem mit einer Dissonanz erlaubten Anfange schon zu schliessen, daß die recitativische Schreibart nicht nur frey, sondern noch freyer als die galante ariöse Schreibart seyn müsse. Indessen ist diese Freyheit, die ehedessen, wo nicht auf dem Theater, doch in der Kammer und der Kirche, bey einigen Tonsetzern ganz ungezähmt und zügellos war, heutiges Tages in ihre vernünftige Schranken zurückgewiesen worden. In der That war auch der Grund gewisser Freiheiten, die der berühmte Heinichen, wo nicht zu vertheidigen, jedoch zu entschuldigen, sich es sehr sauer werden lässet, im geringsten nicht einzusehen, indem nichts schön seyn kann als was regelmäßig ist, ein Grundsatz eines nicht weniger grossen Mannes, des Herrn Quanz. Als dort bey dem ehrwürdigen Fux, der arbeitsame Joseph gewisse Abweichungen vom strengen Contrapunct, in einem accompagnirten Recitative ansichtig ward, und dem Aloysius sein Befremden darüber zu erkennen gab: so antwortete dieser: "Diese "Abweichungen muß man der Natur des Recitativs zu gute halten, als bey wel"chem die Ausarbeitung nicht auf gewöhnliche Weise geschehen kann, weil der "Baß nicht auf solche Weise bewegt wird, daß die Dissonanzen gewöhnlicher-

"maßen könnten aufgelöset werden. Hernach sieht man in diesem Styl nicht so-"wohl auf die Harmonie und derselben richtige Bewegung nach den Regeln, als "vielmehr auf den Ausdruck des Sinnes der Worte, um welches willen solcher "eingeführet worden." Ich enthalte mich der josephischen Frage ihre gehörige Ausdehnung zu geben, und darnach die Antwort des Aloysius zu untersuchen. Die Antwort würde etwas lächerlich ausfallen, und ich habe zu viele Hochachtung für den Aloysius, als daß ich seine Antwort lächerlich machen wollte. Indessen kann ich nicht umhin zu bemerken, daß, wenn der Grund, warum der Baß nicht regelmäßig beweget werden kann, die Nothwendigkeit des Ausdruckes ist, hieraus folget: daß, wo die Bewegung des Baßes regelmäßig ist, daselbst kein Ausdruck Statt haben kann. Folglich ist keine Singarie, in welcher der Baß seine regelmäßige Fortschreitung hat, des Ausdruckes fähig, u. s. w. Ferner, wenn nichts schön ist, als was einen Ausdruck hat; der Ausdruck aber von der Unregelmäßigkeit der Harmonie abhänget: so kann nichts schön seyn, als was unregelmäßig ist, u. s. w. Zur Zeit, als Fux seinen **Weg zum Parnasse** schrieb, war noch diejenige Zeit, von welcher unser berühmter Herr C. P. E. Bach saget: "daß sie von lauter Verwechselungen der Harmonie, der "Auflösung und der Klanggeschlechter gleichsam vollgepfropft war. Man suchte, "ohne mehrentheils die geringste Ursache dazu zu haben, in diesen harmonischen "Seltenheiten eine besondere Schönheit, und man hielte die natürlichen Ab-"wechselungen der Harmonie für zu platt zum Recitativ." Ohne Zweifel würde Aloysius dem lehrbegierigen Joseph ganz anders geantwortet haben, wenn er die Zeiten der durch einen Graun und Haße verbesserten lyrischen Bühne, und des dadurch, sowohl in Absicht auf die Wahl der Harmonien, als auf ihre Fortschreitung, der Kammer und der Kirche, in Ansehung der galanten Schreibart, in gehörigem Verhältnisse mitgetheilten bessern Geschmacks, erlebet hätte. Die Erfahrung hat gelehret, daß man zu gleicher Zeit regelmäßig und ausdrückend seyn kann.

§. 37.

Ich will gewisse erlaubte und unerlaubte Freiheiten kürzlich durchgehen, und einige andere Bemerkungen hinzufügen.

1) **Es ist erlaubt, die dissonirenden Sätze unvorbereitet zu gebrauchen.** Es müssen aber keine andere, als die im §. 34. angeführte seyn; oder wenigstens müssen es solche seyn, die auch in der ariösen Schreibart frey erscheinen können. Denn wenn man z. E. den Secundenaccord c d f a gebrauchen wollte: so müßte selbiger ohne die geringste Ausnahme sein gesetzmäßiges Tractament haben.

2) Es

2) Es ist erlaubt, vor der Auflösung einer Dissonanz, die Melodie zu verändern, z. E.



3) Es ist erlaubt, eine im Basse stehende Dissonanz mit der Singstimme zu berühren, z. E.



4) Es ist erlaubt, vor der Auflösung eines dissonirenden Satzes, die Gestalt dieses Satzes mit einem andern aus dem Gebiete der zum Grunde liegenden Hauptharmonie, zu verwechseln, z. E.



Hier wird der Secundensatz mit der übermäßigen Quarte vor der Auflösung in einen Sextquintensatz mit der falschen Quinte verwandelt. Dieses kann auch umgekehrt geschehen. Unter den in diesem Puncte möglichen Versetzungen der Harmonie vor der Auflösung ist erstlich diejenige als fehlerhaft zu

 ver-

vermeiden, wo sich der übermäßige Quartenaccord in seinen Stammaccord der Septime verwandelt, als:



Diese Progreßion ist schlechterdings ein Fehler, und muß mit derjenigen, die sich den Augen, aber nicht dem Verstande nach, auf eine ähnliche Art bey den Recitativcadenzen darzustellen scheinet, im geringsten nicht vermischet werden. Es wird in dem Artikel von den Cadenzen davon das nöthige vorkommen.

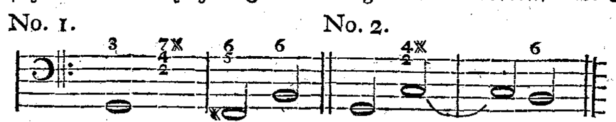
Zweytens ist die Progreßion fehlerhaft, da man den Baß des Undecimen- oder Terzdecimenaccords eine Stuffe aufwärts gehen lässet, und die Sätze dadurch, jenen in einen Terzquarten- und diesen in einen Sextquintenaccord verwandelt, bevor sie aufgelöset werden, z. E.



Dieser falsche Progreß wird entweder dadurch verbessert, daß man nach dem Undecimen- und Terzdecimenaccorde den Baß einen halben Ton abwärts gehen lässet, No. 1.; oder es müssen die unterschobnen Accorde wegbleiben, und dafür aus dem Gebiete des Hauptstammaccordes *) nemlich des Septimen-

*) Herr Sorge wird nicht in Abrede seyn können, daß dem Herrn Heinichen, das was man heutiges Tages Abstammung der Sätze vermittelst der Unterschiebung nennet, sehr bekannt gewesen seyn müsse, ob er sich gleich nicht weitläuftig darüber herauslässet. Man sehe desselben Generalbaß, Seite 659. und 660. §. 45. und besinne

timensatzes andere Sätze zum Fundament genommen werden. No. 2.



5) Es ist erlaubt, nach denjenigen Septimensätzen, die unvorbereitet erscheinen können, und nach den vermittelst der Umkehrung davon abstammenden Sätzen, auf folgende Art die Auflösung dem Generalbasse zu überlassen, die Auflösung zu verstecken, oder bey selbiger die Partien zu verwechseln, No. 1. Man thue noch hinzu den Septimensatz bey No. 2. jedoch auf keine andere als die hier befindliche oder ähnliche Art.

No. 1.

No. 2.

Hinsinne sich, daß diese Exempel unter einem Artikel vorgebracht werden, wo von der Verwechselung der Gestalt der Harmonie vor der Auflösung der Dissonanz die Rede ist. Wird Herr Sorge noch länger die Unterschiebung läugnen wollen? Er ist toll genug dazu.

Hingegen ist es falsch, die Verwechselung der Auflösung auf folgende und ähnliche Art zu machen:



anstatt:

Recht.

Mit dem Falle des zweyten falschen Exempels muß aber das folgende nicht vermischt werden, welches an seinem rechten Ort gebraucht, sehr gut ist:



6) Es ist nicht nur die Vorausnahme des Durchgangs, oder die Auflösung einer Dissonanz in eine andere, erlaubt, No. 1.; sondern man kann auch mit der Vorausnahme des Durchganges die Verwechselung der Auflösung verbinden, jedoch nirgends als bey sehr harten Ausdrücken, No. 2.



Mit

Mit diesen erlaubten Freiheiten muß folgende fehlerhafte Progreßion nicht vermischet werden.



Es ist nur ein einziger Fall, nemlich ein chromatischer, in welchem der Baß des Satzes mit der übermäßigen Quarte über sich zu gehen die Erlaubniß hat, als:



(Die Fortsetzung im künftigen Stück.)



Gelehrte Betrügerey.

Es erschien vor sieben Jahren, nemlich 1755. zu Paris ein Unterricht von der französischen Singkunst, unter folgendem Titel: l'Art du Chant dedié à Madame de Pompadour par Mr. Berard, à Paris. Das Werk wurde in dem Mercure de France mit vielen Lobeserhebungen angekündiget, und **Berard** ermangelte nicht von der halben Stadt Paris complimentiret zu werden. Er gerieth in die freudigste Entzückungen, die durch die Freygebigkeit der Frau von Pompadur, die ihm ein paar tausend französische Livres zum Geschenke gab, nicht wenig vermehret wurden. Ist es nicht was vortrefliches, ein Auctor zu seyn? Vielleicht nicht eben zu gut auf die Art als es **Berard** geworden war. Denn er war es nicht durch seine eigene, sondern durch die Geschicklichkeit eines andern Musikers, Nahmens **Blanchet** geworden, welcher das Buch gemacht, und an den **Berard** das Manuscript verkauft hatte. Es ist zu glauben, daß Blanchet den Betrug würde verschwiegen haben. Aber die Knickerey des Berard, welcher nicht bezahlte, was er zu bezahlen versprochen hatte, war Ursache, daß Blanchet nicht nur das ganze Geheimniß ausschwatzte, sondern sogar den Berard beym Parlement verklagte, um ihn zur Bezahlung seiner Schuld anzuhalten. Auf diese Art kam Berard um Ehre und Ansehen, nachdem man ihn kurz vorhero beynahe für einen Doctor von allen vier Facultäten gehalten hatte. Man erinnere sich allhier der Historie des **Desmarets** und **Coupillet**, die an die zwölf Jahre lang dergestalt in Gesellschaft arbeiteten, daß Desmarets componiren, und Coupillet bezahlen mußte. (Observations periodiques sur la Physique, l'Histoire naturelle & les Arts. Tom. III. Juill. 1757. ferner **Marpurgs Beyträge zur Musik**, II. Band, 3s Stück, Seite 237. seq.)



Kritische Briefe über die Tonkunst.

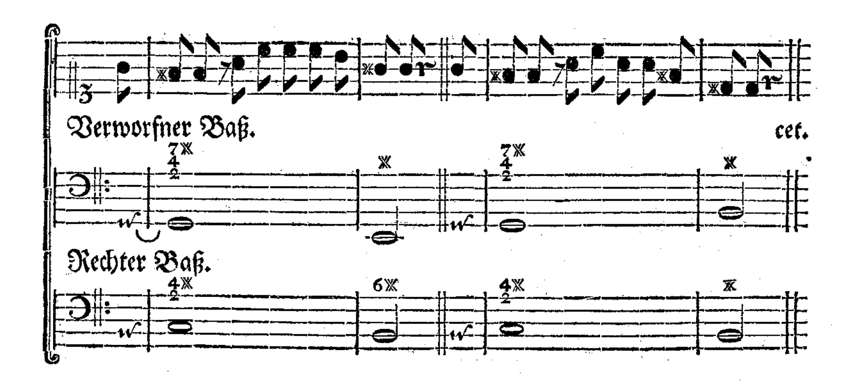
CII. Brief

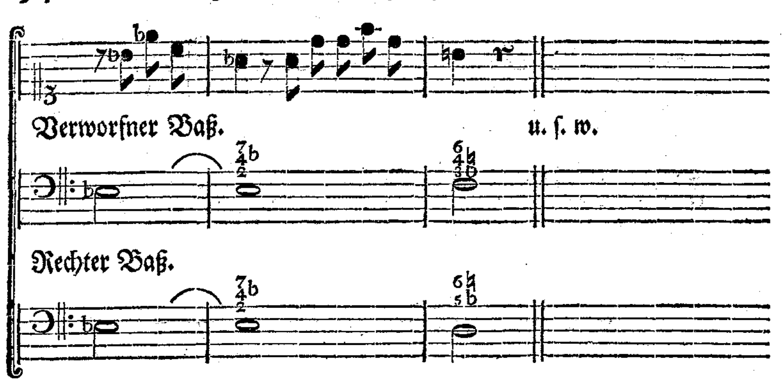
Fünfte Fortsetzung des Unterrichts vom Recitativ.

Berlin, den 17 Julius 1762.

(7)

Die heutige Praxis verwirft alle folgende und ähnliche harte und irokesische Auflösungen der untergeschobnen Accorde, und verwandelt diese Accorde, wenn sie nicht füglich bleiben können, in andere verwandte Sätze aus dem Gebiete des Stammaccords der Septime, als:





Es ist erstaunlich, was man zum Ausgange des vergangnen und Anfang des itzigen Jahrhunderts mit der Auflösung der Dissonanzen für einen Misbrauch getrieben hat. Was für einen Nothzwang haben die keuschen Musen erleyden müssen!

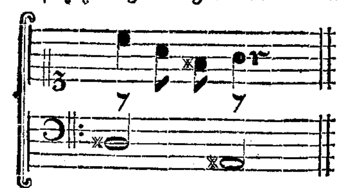
8) Es ist nicht erlaubt, Freiheiten auf Freiheiten zu häuffen, wenn sie auch an sich erlaubt sind. Der Satz wird dadurch hart und widerwärtig. Die herbesten Affecten erfordern eine klügliche Wirtschaft mit den Dissonanzen; und es kömmt beym traurigen Ausdruck nicht darauf an, nur Gesichter zu schneiden, die Stirn zu runzeln, und so weiter. Bey gleichgültigen Sachen, oder gar bey angenehmen Empfindungen aber dergleichen harte Consecutionen zu gebrauchen, ist nun ohne Zweifel noch abgeschmackter, und verdient die musikalische Pritsche. Hier ist ein Exempel, wo Freiheit auf Freiheit gehäufft ist, und welches deßwegen nichts taugt.



Was

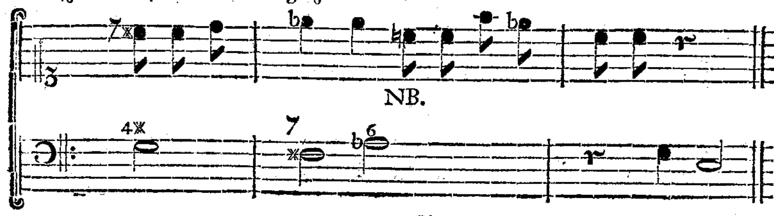


Was für ein kauderwelsch harmonisches Gewühle! Die in dem vorhergehenden Exempel mit NB. bezeichnete Fortschreitung erinnert mich an die folgende noch härtere, welche man in den Cantaten der vergangnen Zeit alle Augenblicke findet, die ebenfalls auf eine elliptische Auflösung erbauet ist, und deren sich heutiges Tages keiner als im hitzigen Fieber bedienet:



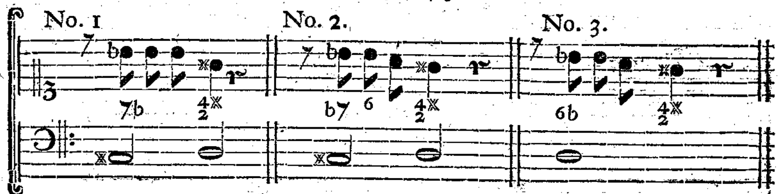
Die prächtigen Wörter Ellipsis, Anticipatio, Retardatio, Commutatio, u. s. w. entscheiden nichts. Mann könnte sonst mit selbigen den unsinnigsten Mischmasch entschuldigen.

9) Wer sich untersteht, folgende Consecution zu erklären, und wohl gar genehm zu halten, der ist im Stande, mit jedem Griffe, den er mit den beyden platten Händen oder dem Ellebogen aufs Clavier macht, entweder Todte aufzuwecken, oder Lebendige zu tödten.

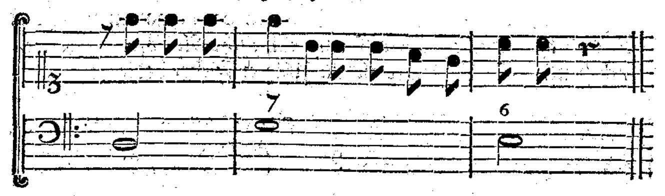


Man bewundre zugleich die Melodie cis - es - c.

10) Wenn sich in verschiednen Recitativen voriger Zeit zu der Melodie mit der absteigenden verminderten Terz die folgende Harmonie von No. 1. findet: so ist der Satz entweder so wie bey No. 2., oder so wie bey No. 3. zu verbessern. Die erste Nummer ist falsch.



11) Es ist oben an seinem Orte zu sagen vergessen worden, daß, wegen des langen Liegenbleibens der Accorde, **die Septime sich in die Octave aufzulösen**, die Erlaubniß hat, z. E.



§. 38.

Da ich **von der Modulationsart im Recitative**, oben im §. 9 und 10. nicht genug gesagt habe: so will ich diesen Artikel allhier noch einmal, und zwar etwas umständlicher vornehmen. Ich setze bey den Ausweichungen aus einem Durton **den Ton C dur**, und bey denen aus einem Molton **den Ton A mol**, als denjenigen Ton voraus, welcher zunächst im Recitativ vorhergegangen ist, und welchen man verändern will. Ich theile die verschiednen Arten der möglichen Ausweichungen **in fünf Ordnungen**.

Die **erste Ordnung** enthält die bekannten fünf gewöhnlichen Ausweichungen, die jede Tonart für ihre Cadenzen hat, als:

1) **im Durton** die Ausweichungen in die **Quinte** und **Quarte**, durmäßig behandelt; und in die **Sexte**, **Terz** und **Secunde**, molmäßig

mäßig behandelt; zum Exempel, von C dur aus ins G dur und F dur; und ins A, E und D mol. Und

2) im **Molton** die Ausweichungen in die **Quinte** und **Quarte**, molmäßig behandelt; und in die **Terz**, **Sexte** und **Septime**, durmäßig behandelt; z. E. vom A mol aus ins E und D mol; und ins C, F und G dur.

Diese fünf Arten von Ausweichungen müssen nicht allein in jedem Recitative herrschen; sondern man kann auch sehr ofte ganz allein mit ihnen auskommen, insbesondre wenn nichts als Erzählungen im Recitative vorhanden sind.

Die zweyte Ordnung entsteht aus der Verwechselung der fünf Ausweichungsarten der ersten Ordnung unter sich, zum Exempel wenn aus dem F dur ins G dur; oder aus dem D mol ins E mol, und so weiter gegangen wird, als:



Diese Verwechselung der fünf Nebentöne einer Haupttonart ist auf **viererley Art** für jede Tonart möglich. Diese Arten von Modulationen aber können nirgends als nur **entweder** in der recitativischen Schreibart; **oder in der Mitte** des ariösen Styls Statt finden; denn ungeachtet man z. E. in einem in C dur gesetzten Tonstücke vom F dur ins G dur ausweichen und cadenziren kann: so kann man doch solches nicht in einem aus dem F dur gesetzten Stücke, in der ariösen Schreibart thun, und aus selbigem ins G dur gehen und cadenziren. Ein anders ist es, wenn die Modulation vom F ins G, aus dem Gebiete von C dur, mit der Modulation vom B ins C, im Gebiete von F dur nachgeahmet wird. Ich glaube, daß man mich nunmehr gnugsam verstehen wird. Mit dem Recitative aber verhält es sich in diesem Puncte anders, indem in selbigem kein gewisser Ton, weder C, noch F dur ꝛc. zum Grunde liegt, sondern jede vorhergehende Harmonie zur Bestimmungsharmonie der folgenden dienet. Hier kann man also wie in der Mitte des ariösen Styls verfahren. Die **viererley** hieher gehörige **Ausweichungen** sind

a) **von einem Durtone** aus gerechnet,

1) die Ausweichung **in die große Secunde**, durmäßig behandelt, z. E. von der F dur Harmonie in die G dur Harmonie.

2) die **in die Quinte**, molmäßig behandelt, z. E. vom G dur ins D mol.
3) die in die **kleine Septime**, durmäßig behandelt, z. E. vom G dur ins F dur.
4) die in die **große Septime**, molmäßig behandelt, z. E. vom F dur ins E mol.

β) **von einem Moltone** aus gerechnet,

1) die Ausweichung **in die kleine Secunde**, durmäßig behandelt, z. E. vom E mol ins F dur.
2) die **in die große Secunde**, molmäßig behandelt, z. E. vom D mol ins E mol.
3) die **in die Quarte**, durmäßig behandelt, z. E. vom D mol ins G dur.
4) die **in die kleine Septime**, molmäßig behandelt, z. E. vom E mol ins D mol.

Ich werde in der Folge diese vier neue Ausweichungen jeder Tonart auf C dur und A mol, **für den Gebrauch der recitativischen Schreibart**, anwenden, und solche mit denen fünf von der ersten Ordnung, und den noch folgenden Ausweichungen von der dritten und vierten Ordnung zusammen zählen.

Die **dritte Ordnung** enthält die Veränderungen eines Tons in Absicht auf die Tonart, wenn z. E. C dur ins C mol, oder A mol ins A dur verwandelt wird.

Die **vierte Ordnung** enthält die Ausweichung in diejenigen entlegnen Töne, die man ohne Hülfe der Enharmonie erreichen kann, als

vom Durtone aus in die Quarte, molmäßig behandelt, z. E. vom C dur ins F mol.

vom Moltone aus in die Quinte, durmäßig behandelt, z. E. vom A mol ins E dur.

Die **fünfte Ordnung** enthält die enharmonischen Ausweichungen, wovon ich hernach besonders sprechen werde.

Wenn

Wenn wir anitzo die Ausweichungen der vier ersten Ordnungen in Absicht auf die Harmonie C dur und A mol zusammen zählen, so finden sich in jeder eilf **Ausweichungen**, als:

(I.) vom C dur aus

1) ins C mol.
2) in die Secunde, molmäßig behandelt, folglich ins D mol.
3) in die Secunde, durmäßig behandelt, folglich ins D dur.
4) in die Terz, molmäßig behandelt, folglich ins E mol.
5) in die Quarte, molmäßig behandelt, als ins F mol.
6) in die Quarte, durmäßig behandelt, als ins F dur.
7) in die Quinte, molmäßig behandelt, als ins G mol.
8) in die Quinte, durmäßig behandelt, als ins G dur.
9) in die Sexte, molmäßig behandelt, das ist ins A mol.
10) in die kleine Septime, durmäßig behandelt, das ist ins B dur.
11) in die grosse Septime, molmäßig behandelt, d. i. ins H mol.

(II.) vom A mol aus

1) ins A dur.
2) in die kleine Secunde durmäßig behandelt, als ins B dur.
3) in die grosse Secunde, molmäßig behandelt, als ins H mol.
4) in die Terz, durmäßig behandelt, als ins C dur.
5) in die Quarte, molmäßig behandelt, als ins D mol.
6) in die Quarte, durmäßig behandelt, als ins D dur.
7) in die Quinte, molmäßig behandelt, als ins E mol.
8) in die Quinte, durmäßig behandelt, als ins E dur.
9) in die kleine Sexte, durmäßig behandelt, als ins F dur.
10) in die kleine Septime, molmäßig behandelt, das ist ins G mol.
11) in die kleine Septime, durmäßig behandelt, das ist ins G dur.

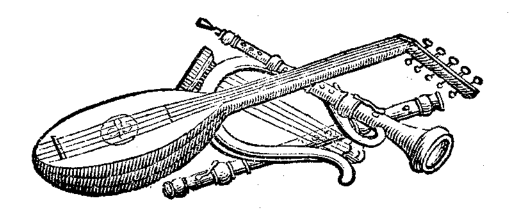
Ich will einige Ausweichungen von der zweyten, dritten, und vierten Ordnung mit Exempeln erläutern.

Diese



Diese Art von Modulation findet sowohl mitten in einer Phrasi, als nach einer Cadenz, wie in den vorhergehenden Exempeln Statt. Sie wird gebraucht, wenn sich der Affect vermehrt, oder vermindert. In dialogischen Recitativen kommt sie sehr oft, bey Veränderung des Inhalts, von einer Person zur andern vor.

(Die Fortsetzung im künftigen Stück.)



Kritische Briefe über die Tonkunst.

CIII. Brief

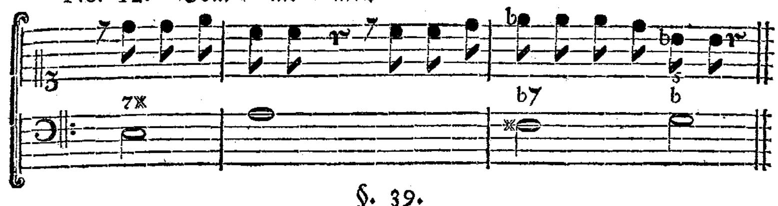
Sechste Fortsetzung des Unterrichts vom Recitativ.

Berlin, den 24. Julius 1762.




No. 7. Vom C dur ins H mol.
No. 8. Vom A mol ins B dur.
No. 9. Vom A mol ins H mol.
No. 10. Vom A mol ins D dur.
No. 11. Vom A mol ins E dur.

No. 12. Vom A ins G mol.



§. 39.

Ich will nunmehro von den **enharmonischen Ausweichungen** besonders kürzlich sprechen. Diese bestehn darinnen, daß man, vermittelst der Veränderung der Zeichen, die Natur eines Accords plözlich ändert, und z. E. den verminderten Septimenaccord gis h d f, in den Accord der übermäßigen Secunde as h d f verwandelt. Die leidlichsten darunter sind

1) Diejenigen, vermittelst welcher man in Töne ausweichet, in welche man ohne Hülfe der Enharmonie gelangen kann, z. E. wenn man vom B dur ins A mol gehet, als:

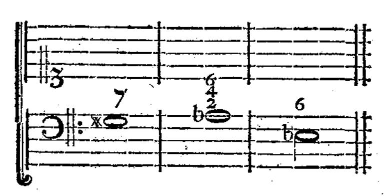


Die Enharmonie geschicht allhier vermittelst der Verwandlung des Septimenaccordes f a c es in den übermäßigen Sextenaccord f a dis; und kömmt nicht in der Melodie, sondern nur in der Harmonie des Generalbaßes zum Vorschein.

2) diejenigen, wo der characteristische Ton der Enharmonie vertauschet wird, z. E.

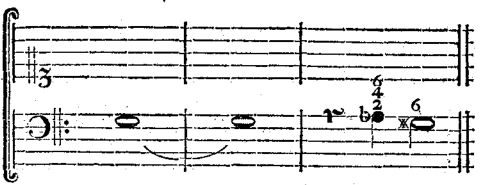
No. 1.





No. 2.

anstatt



Bey No. 1. wird vom A mol ins C mol, und bey No. 2. vom C mol ins A mol ausgewichen. Dort wird der verminderte Septimenaccord gis h d f, der in den Satz der übermäßigen Secunde as h d f verwandelt werden sollte, in den Satz der kleinen Septime g h d f verwandelt; und hier wird dieser Satz der kleinen Septime g h d f, anstatt des Satzes der übermäßigen Secunde as h d f gebraucht; und hernach anstatt des verminderten Septimenaccordes, gis h d f der auf gis kommen sollte, der Sextenaccord genommen.

3) diejenigen, wo der dißonirende Accord bey der Verwechselung in einen consonirenden verwandelt wird, z. E.

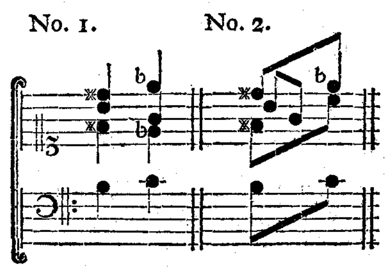


Bey

Bey den enharmonischen Verwechselungen hat man sich vor Quinten und Octaven und andern verbotnen Progreßen zu hüten. Aus dieser Ursachen taugt folgendes Exempel nicht:



Was soll die Note fis aus der Harmonie des allerersten Accordes für einen Gang nehmen? Soll sie in die übermäßige Secunde es herunterspringen? No. 1. Dieser Sprung ist in der Harmonie nicht erlaubt. Soll sie in die falsche Quinte c hinaufspringen, währender Zeit das h aus dem ersten Accorde in die Terz g herunterspringet? No. 2. Es würde allezeit zwischen dem Baß h c, und der Mittelstimme fis c eine verdeckte Octave bleiben. Die Verwechselung oder Uebersteigung der Stimmen ist zwar erlaubt, wenn ein einziger Fehler dadurch gut gemacht werden kann; aber nicht, wo ihrer zween zugleich gut gemacht werden sollen, wie allhier, da sich sowohl das h als fis fortbewegen muß. Es bleibt also nichts als der zweystimmige Satz für diese enharmonische Verwechselung übrig, und sie ist also keiner Bezifferung fähig, wenn auch der berühmteste Tonlehrer eine darüber gesetzet hätte.



§. 40.

Man bedienet sich bey **den enharmonischen Ausweichungen** öfters der Freiheit, die Harmonie liegen zu lassen, ohne die Veränderung derselben anzuzeigen, z. E.

No. 1.

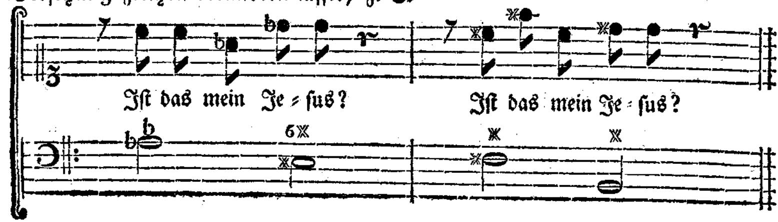
No. 1.



No. 2.



Ohngeachtet vermittelst dieser Freiheit in gewissen Fällen, wenn nemlich der verwechselte Ton in der Singstimme vorkömmt, wie in dem zweyten vorhergehenden Exempel, in der einen Stimme Kreuße und in der andern Been für eben denselben Ton vorkommen: so kann man dennoch selbiges im Recitative um so viel mehr übersehen, da es öfters bey den ordentlichen Modulationen in den schwerern Tönen geschicht, wo man die eine Stimme eher als die andere die Versetzungszeichen verändern lässet, z. E.

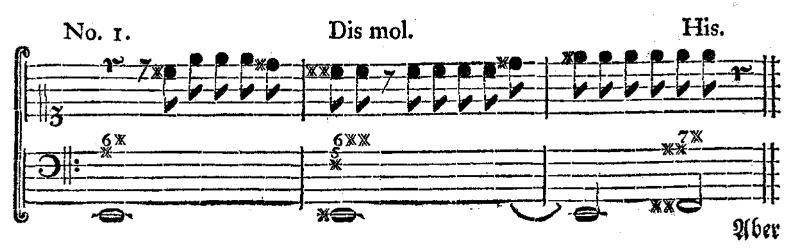




Dieses aber hat man zu verhüten, daß man nicht **vor der Verwechselung** die Intervallen unrichtig aufschreibet, wofern man nicht in den Verdacht einer tiefen Unwissenheit fallen will. Mir fällt folgendes Exempel von einem Italiener ein, aus einer Cantate die *l'Amante ingrato* betitelt ist, nemlich:



Daß der Verfasser dieser Cantate kein Harmonieverständiger gewesen, siehet man daraus, weil er die in der Melodie vorkommende **verminderte Terz**, von der vierten bis zur sechsten Note im Anfang nicht zu schreiben gewußt. Der Vorwand, daß er das Intervall dem Sänger erleichtern wollen, findet nicht Statt. Warum bleibt er nicht im Gebiete der leichten Tonarten, und geht in die schweren hinein? Ich will zeigen, wie das Exempel im Grunde hätte geschrieben werden sollen, und hernach, wie und von was für einem Orte an er die Schreibart hätte verändern und leichter machen können. Im Grunde sollte das Recitativ folgendermaßen geschrieben werden.

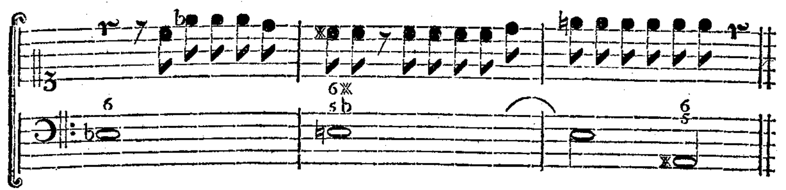


Aber

Aber da wäre man in den Ton His, anstatt C gebraucht, hineingerathen. Dieses nun zu verhüten, hätte der Verfasser sogleich nach dem Worte *baciando* die Versetzungszeichen folgendergestalt ändern sollen:



Der Bindungsstrich, der vom Eis zum F im Basse stehet, scheinet bey dergleichen Verwechselungen des Geschlechts, wo eben derselbe Ton unter zweyerley Zeichen fortgesetzet werden soll, nicht übel angebracht werden zu können. Weil man vom Terzquartenaccord mit der übermäßigen Quarte und der kleinen Terz f as h d nicht ohne Fehler zum Accord der Septime g h d f fortgehen kann: so ist deswegen der Baß des Auctoris verändert worden. Wäre die in diesem Exempel vorkommende enharmonische Modulation in leichtern Tönen: so hätte man nicht die in der Verbesserung vorkommende Abänderung der Versetzungszeichen gebraucht, als:



Hier braucht die Art der Harmonie nicht eher als bey den beyden letzten Noten verändert zu werden, an welchem Orte auch eigentlich der Punct der Verwandlung ist, wenn man gleich die Harmonie schon vorher umkleidet, so wie bey No. 2. aus andern Ursachen geschehen ist.

§. 41.

Bevor wir den Ausdruck der musikalischen Interpunction vornehmen, wird es nöthig seyn zu zeigen, was es mit der **grammatischen und rhetorischen Interpunction** für eine Bewandtniß hat.

(Die Fortsetzung im künftigen Stück.)

Kritische Briefe über die Tonkunst.

CIV. Brief

Siebente Fortsetzung des Unterrichts vom Recitativ.

Berlin, den 31 Julius 1762.

Erster Abschnitt.

Von der grammatischen und rhetorischen Interpunction, oder von den Unterscheidungszeichen einer Rede.

§. 42.

Man gestehet in allen Sprachen, 1) daß die Unterscheidungszeichen dazu erfunden sind, die Gränzen des Verstandes in einer Rede abzutheilen; 2) daß, je größer der Zusammenhang dieses Verstandes ist, desto kleiner das Unterscheidungszeichen seyn muß; und umgekehrt, daß, je geringer der Zusammenhang dieses Verstandes ist, desto größer das Unterscheidungszeichen seyn muß; und 3) daß unter den Unterscheidungszeichen der **Punct** das größte, und das **Comma** das kleinste ist; daß das **Colon** dem Punct am nächsten kömmt, und daß das **Semicolon** nur halb so viel beträgt als das Colon.

§. 43.

Die Unterscheidungszeichen sind also ihrer Ordnung nach 1) der **Punct**; 2) das **Colon**, welches durch zween über einander gesetzte Puncte abgebildet wird; 3) das **Semicolon**, welches aus einem kleinen Strich von oben nach unten, und einem Punct darüber besteht, und 4) das **Comma**, welches mit einem kleinen Striche von oben nach unten geschrieben wird. Zu diesen vier ordentlichen Abtheilungszeichen, deren jede Rede fähig ist, kommen noch vier außerordentliche, als: 1) Das **Fragezeichen**; 2) das **Ausrufungszeichen**, 3) das **Einschaltungszeichen**, insgemein **Parenthesis** genennet, und 4) der **Denkstrich**. Die vier ordentlichen Unterscheidungszeichen werden

vorzüglich die **grammatischen**, und die vier außerordentlichen die **rhetorischen Unterscheidungszeichen** genennet. (Ohne Zweifel brauchte man noch einige zwar nicht grammatische, sondern rhetorische Unterscheidungszeichen, theils um gewisse kleine rhetorische Pausen in der Rede, theils um den Accent im Declamiren damit zu bemerken. Aber wir haben keine mehr, und man ist also verbunden, nach gewissen allgemeinen Beobachtungen, die rhetorische Aussprache einzelner Wörter und Sätze der Empfindung und Beurtheilung eines jeden selber zu überlassen.)

§. 44.

Wer sollte glauben, daß man bey so unwidersprechlichen Grundsätzen der Interpunction, in dieser annoch verschieden seyn könnte? Gleichwohl lehrt es die Erfahrung, indem der eine ein Colon setzet, wo ein Semicolon stehen sollte, und umgekehrt. Ein andrer braucht wiederum nichts als Puncte und Commata. Jener macht der letztern zu viel, dieser zu wenig, u. s. w. Bey manchem Scribenten hat eine üble Auslegung der Grundsätze an seiner falschen Interpunction Schuld; bey einem andern, der fähig wäre, diese Grundsätze vernünftig einzusehen, eine eingewurzelte böse Gewohnheit, und bey vielen eine bloße Nachläßigkeit. Das erste Zeichen, das ihnen unter die Feder kömmt, oder kurz vorher nicht da gewesen ist, ist ihnen das beste, u. s. w. Es ist wahr, daß es an gewissen Oertern einer Rede manchesmal einerley ist, mit was für einem Unterscheidungszeichen selbige bemerket werden. Hingegen giebt es andere Oerter, wo dieser Fall im geringsten nicht vorhanden ist, und wo die größte Pünctlichkeit beobachtet werden muß.

§. 45.

Laßt uns sehen, was aus den festgesetzten Grundsätzen der Interpunction fließet.

I. Jeder Periode, d. i. jeder Vortrag, der einen vollkommnen Verstand in sich fasset, muß mit einem Punct geendigt werden, der Umfang dieses Orts mag klein oder groß seyn.

Man muß nemlich die Gränzen des Verstandes nach der logischen Grösse des Vortrages, nicht aber nach der rhetorischen Ausfüllung des zum Grunde liegenden Satzes, und also nicht nach der Anzahl der Wörter und Zeilen abmessen. Ein **logischer Satz** besteht aus zween Haupttheilen, dem **Subject**, wovon

etwas

etwas gesagt wird, und dem **Prädicat**, was davon gesagt wird. Z. E. Gott ist gerecht. **Gott** ist das Subject, und **gerecht** das Prädicat. Ein Satz, wo die benennten zween Haupttheile nicht klar ausgedrückt sind, heißt ein **cryptischer** oder **versteckter Satz**. Hieher gehören alle Vorträge, die einen Befehl, Wunsch, Ausruf, eine Frage, oder Antwort darauf, z. E. ein **Ja** oder **Nein**, u. s. w. enthalten, und mit einem oder zwey Worten geschehen können, z. E: **wachet und betet.** Wegen des verschiednen Genius der Sprachen findet es sich, daß zu dergleichen cryptischen Sätzen in einer Sprache mehr Worte gehören, als in einer andern; z. E. im Deutschen saget man in drey Worten: **man muß beten**, und im lateinischen mit einem einzigen: *Orandum.* Es ist hieraus zu ersehen, daß ein einziges Wort einen Punct enthalten kann, da hingegen in andern Fällen drey, vier, ja mehrere Zeilen nichts mehr als einen Theil, oder gar nur ein Glied von einem Perioden ausmachen, und also weit von dem Punct entfernet sind. Uebrigens erkennet man den vollkommnen Verstand eines Orts in der Rede daran, wenn die Rede nicht vermittelst gewisser grammatischen Constructionen zusammenhänget. So bald also ein Zusammenhang von dieser Natur vorhanden ist, so ist der Verstand nicht vollkommen und also kein Periode da. Hieraus folget daß

II. Jeder Ort einer Rede, der einen unvollkommnen Verstand in sich fasset, muß nicht mit einem Punct, sondern mit einem geringern Unterscheidungszeichen, nemlich entweder mit einem Colon, Semicolon oder Comma, nach Beschaffenheit der Umstände, geendigt werden.

Ich sage, nach Beschaffenheit der Umstände. Denn der Verstand kann vollkommner oder unvollkommner seyn, oder welches einerley ist, der Zusammenhang kann geringer oder größer seyn. Der geringere Zusammenhang findet Statt, wenn der Ort der Rede sein Subject und Predicat enthält, und also für sich besteht; aber vermittelst gewisser relativischen Partikeln an einem folgenden, ebenfalls für sich bestehenden und sein eigenes Subject und Prädicat habenden Satz gebunden wird.

III. Zween auf solche Art verknüpfte Sätze heissen in der Rhetorik **zusammengesetzte Perioden**, und zur Unterscheidung des einen Hauptstückes von dem andern nimmt das **Colon** in der Mitte Platz.

Ein größrer Zusammenhang, oder weniger vollkommner Verstand entdecket sich, wenn in ebendenselben einfachen Perioden, oder in ebendemselben Hauptstück eines zusammengesezten Perioden, das Subject ein neues Prädicat, oder das Prädicat ein neues Subject erhält. Ein solcher Zusatz kann, für sich betrachtet, zwar ebenfalls wieder sein besonders Subject und Prädicat mit sich führen, und also, wenn er außer seinem Zusammenhange betrachtet wird, einem vollkommnen Perioden ähnlich sehen, und also, wo nicht einen Punct, dennoch ein Colon zu erfordern scheinen. Allein diese Betrachtung kann hier keinen Platz finden. Es sey der Zusatz so lang als er wolle, so kann er für nichts mehr, als nur für einen Theil einer logischen Proposition, nemlich entweder für ein Subject oder Prädicat gelten, und in dieser Aussicht kann weder ein Punct noch ein Colon dahin gehören.

IV. Wenn also in einem einfachen Perioden, oder in einem Hauptstück eines zusammengesetzten Perioden zu eben demselben Subject ein neues Prädicat, oder umgekehrt, zu eben demselben Prädicat ein neues Subject gesetzt wird: so gehet vor solchem Zusatze ein Semicolon her.

Der größte Zusammenhang, oder der unvollkommenste Verstand ist endlich da vorhanden, wo in ebendemselben Perioden, ein Subject oder Prädicat durch mehrere Worte und Redensarten bestimmt und erweitert wird; es mögen diese Bestimmungen und Erweiterungen in **schlechten** oder **verwickelten** Constructionen vollkommen. Sowohl die erstern als leztern Arten von Constructionen müssen der Deutlichkeit wegen von einander unterschieden werden.

V. Daher entstehen ganz kleine Abtheilungen, und zur Bezeichnung derselben bedienet man sich des Commatis.

(Die Fortsetzung im künftigen Stück.)



Nach=

Nachricht von einem die Historie der Musik betreffenden neuen Werke.

Ein gelehrter Benedictiner von der Versammlung St. Blasius auf dem Schwarzwalde, der bereits durch verschiedne wichtige Werke bekannt ist, und noch wichtigere unter der Feder hat, die nach und nach ans Licht treten werden, ist unter andern auch Willens eine **Historie der Musik** in lateinischer Sprache herauszugeben. Er hat den nähern Inhalt seiner Absichten bey diesem Werke unlängst dem Publico durch eine gedruckte Nachricht mitgetheilet, die ich, weil sie vielleicht in hiesigen Gegenden noch nicht in gar vielen Händen seyn möchte, hieher zu setzen nicht Umgang nehmen kann.

De Cantu & Musica ecclesiastica

a prima Ecclesiæ ætate usque ad præsens tempus.

Auctore

P. Martino Gerbert, *O. S. B. e Congr. S. Blasii in Silva nigra.*

Syllabus Capitum.

Liber I. Cap. I. *De perenni usu musicæ ac cantus in sacris ejusque ortu & progressu a prima Ecclesiæ ætate.* II. *Quænam in sacrificio Missæ cantari consueverint.* III. *Aliis occasionibus partibusque officii divini.* IV. *Qualem habuerint, esseque voluerint SS. PP. ecclesiasticum cantum.* Lib. II. Cap. I. *De statu & progressu cantus ecclesiastici Romani præsertim medio ævo.* II. *De musica plurium vocum & instrumentali.* III. *De ecclesiæ cantoribus.* IV. *De ipso cantu, qualis in ecclesia fuerit medio ævo.* V. *De solemni Missæ decantatione.* VI. *In aliis etiam divini officii partibus, præsertim horis canonicis.* VII. *De libris ad officium cantumque sacrum pertinentibus.* VIII. *Celebres in in cantu & musica ecclesiast. auctores.* IX. *De genere, modisque musicis usu ecclesiast. tritis.* X. *De veteribus notis musicis.* XI. *De disciplina cantus ac musicæ ecclesiasticæ.* Lib. III. Cap. I. *De ratione cantus in variis divini officii partibus, recentiori ævo.* II. *De cantu chorali.* III. *De musica figurali & in-*

ſtrumentali, clariſque muſicis auctoribus. IV. *De recta ratione ac moderatione in muſica eccleſiaſtica tenenda paſtorum ac doctorum recentiorum ſenſus & monita.* V. *Veteris cum recentiore muſica comparatio.*

Liber I.

De Cantu & Muſica prima Eccleſiæ ætate.

Caput I.

1. Finis cantus & muſicæ laus DEI. 2. Quo a prima origine relata. 3. In veteri teſtamento a Judæis. 4. Etiam inſtrumentalis a tempore DAVIDIS. 5. Muſica in ſacris gentilium. 6. De Terapeutarum & primorum chriſtianorum hymnodia teſtimonia extranea. 7. De pſalmis, hymnis, canticis præcepta apoſtolica. 8. Exempla ex ſcriptura. 9. Teſtimonia ex prima eccleſiæ ætate. 10. Cantorum munus a primordiis eccleſiæ. 11. Munus populi in cantu eccleſiaſtico. 12. Cantus alternus ac antiphonus. 13. Aut populi ſuccentus. 14. Reſponſio populi *Amen.* 15. *Gloria Patri.* 16. Cantus *Alleluja.* 17. Pſalmorum cantus frequens. 18. Pſalmodiæ divina virtus. 19. Ac varia pſalmorum genera. 20. Hymni a chriſtianis elucubrati. 21. Inde a primis eccleſiæ temporibus, a Græcis. 22. Et Latinis. 23. Nihil obſtantibus adverſariis. 24. Fidelibus ſtudioſe divinas laudes concinentibus & devote audientibus. 25. Paſtoribus promovere ſtudentibus. 26. Si non muſicis inſtrumentis, certatim ſaltem vocibus.

Caput II.

1. Semper aliqua in Miſſa fuerunt cantata. 2. Mox in Introitu. 3. Frequens *Kyrie eleiſon* repetitio. 4. *Gloria in excelſis.* 5. Populi ad ſalutationem reſponſio. Cantus ante & poſt lectiones. 6. Præſertim *Alleluja.* 7. Symbolum. 8. Offertorium. 9. Præfatio. 10. De hymno cherubico *Sanctus.* 11. De oratione dominica. 12. De cantu in fractione & communione.

Caput III.

1. Sacri chriſtianorum in hymnis ſpiritualibus conventus publici die noctuque. 2. Aliis in occaſionibus cantus ſacri. 3. Etiam in conviviis & alibi. 4. Et in funere chriſtianorum. 5. Horis præſertim canonicis. 6. Communi etiam fidelium concentu. 7. Divina pſalmodia. 8. Ex pſalmorum jugi cantu pſalmodiæ nomen curſui eccleſiaſtico inditur. 9. Per cantum Reſponſorium. 10. Alternum ſeu antiphonum, cui opponitur indirectus. 11. In fine *Alleluja,* *Glo-*

Gloria Patri vel orationes. 12. Cum repetitis antiphonis. 13. Orationes & lectiones inter cantum psalmorum. 14. Hymni. 15. Uniformis ordo in psalmodia. 16. De nocturnis vigiliis tum fidelium. 17. Tum præsertim monachorum & clericorum. 18. De matutinis laudibus. 19. De horis diurnis. 20. De Vesperis, & Completorio.

Caput IV.

1. Veteres auctores de musica imprimis S. AUGUSTINUS de Metrica. 2. An sola non item harmonica musica primis sæculis in usu? 3. Qualis cantus prima ecclesiæ ætate fuerit. 4. An aliquis instrumentorum musicorum usus prima hac ætate? 5. Quales cantus & voces veteres probarunt. 6. Qualisque spectatus finis. 7. Ab illis, qui cantum ecclesiasticum promoverunt. 8. Probaruntque ob insignes ejus effectus. 9. Ad movendum affectum. 10. Ne tamen mens aliena sit ab eo, quod canitur. 11. Aut etiam opera. 12. Peroratio de cantu ecclesiastico prima ætate.

Liber II.

De Cantu & Musica ecclesiastica medii ævi.

Caput I.

1. Ars musica exculta medio ævo. 2. Usque ad excessum. 3. Frustra tamen hæreticis ejus usum damnantibus. 4. Cantus Gregorianus. 5. Cantus Ambrosianus. 6. Ejus fata in Italia. 7. In Hispania. 8. Cantus Gregoriani in Anglia propagatio. 9. Cantus Gallicanus. 10. Cui deinceps cum officio Romanus substitutus. 11. Sub PIPINO. 12. CAROLO M. 13. In urbe præsertim Metensi. 14. Et in monasterio S. GALLI. 15. Et alibi cura imprimis CAROLI M. in disciplina cantus undique instituenda. 16. Item LUDOVICI *Pii*, controversia tunc orta inter Lugdunensem & Metensem ecclesiam. 17. Status musices deinceps per medium ævum. 18. Etiam apud Græcos.

Caput II.

1. Initia cantus plurium vocum in ecclesia. 2. Nec non instrumentorum. 3. Organum in vocibus ac primum in Diapason. 4. Et aliis consonantiis duabus vocibus. 5. Aut etiam pluribus. 6. GUIDONIS circa polyphoniam inventa & regulæ. 7. JOANNIS regulæ diaphoniæ. 8. Item musicæ enchiridialis. 9. Et aliorum auctorum, etiam figuratæ musicæ. 10. De organis. 11. De aliis instrumentis musicis. 12. De campanis, cymbalis.

Caput III.

Caput III.

1. De choro canentium tunc in ecclesia. 2. De Schola cantorum. 3. De munere cantorum, præcentorum, succentorum hoc medio ævo. 4. Item archichori, armarii &c. 5. Ad cantum peculiariter notati & assumti. 6. Ad id muneris apti factique. 7. Cantores pueri. 8. Cantores episcopi & principes etiam. 9. Mulieribus cantus interdictus. 10. Vox suavis in cantu quatenus. 11. Cantores non nisi jussi cantabant. 12. Locus, instrumenta, & vestes cantorum in ecclesia.

Caput IV.

1. Incrementa cantus hoc tempore. 2. Antiphonus. 3. Responsorius & Tractus. 4. De neumis. 5. In *Alleluja*, *Kyrie eleison*, antiphonis. 6. De tropis & prosis. 7. De cantus moderatione.

Caput V.

1. Qualis cantus in sacra liturgia. 2. In oriente & occidente secundum varium ritum Ambrosianum, Mozarabicum, Gregorianum. 3. Introitus ad Missam. 4. De versu seu psalmo Introitus cantuque antiphono & tropis. 5. De cantu *Kyrie eleison.* 6. *Gloria in excelsis Deo.* 7. De oratione cum responsione populi. 8. Lectio sacræ scripturæ. 9. Graduale. 10. Hymnus trium puerorum. 11. Tractus. 12. *Alleluja.* 13. Sequentiæ. 14. Evangelium. 15. Symbolnm. 16. Offertorium. 17. Præfatio. 18. *Sanctus.* 19. Sub canone & consecratione responsiones populi & cantus. 20. Oratio dominica. 21. Benedictio, *Pax Domini &c.* 22. *Agnus DEI.* 23. Communio. 24. Populi dimissio solemnis.

Caput VI.

1. Cantus & musica in variis divini officii partibus in occidente. 2. Et oriente. 3. Ritus Ambrosianus ecclesiæ Mediolanensis. 4. Mozarabicus in Hispania. 5. Romanus divini officii ordo. 6. De variis ejus mutationibus & additionibus. 7. Laus perpetua. 8. Horarum canonicarum publica & privata decantatio. 9. Nocturnæ vigiliæ. 10. Matutinæ laudes. 11. Horæ minores. 12. Vesperæ & Completorium. 13. Psalterii jugis usus in horis canonicis & alibi. 14. Usus antiphonarum in horis canonicis. 15. Responsoriorum item. 16. Hymni metrici. 17. Et alii, item versus. 18. De solemni officio in adventu & nativitate Domini. 19. A Septuagesima usque ad Pascha. 20. De Paschate, Ascensione Domini & Pentecoste. 21. De festis Sanctorum. 22. De officio defunctorum. 23. Alia exercitia precum & psalmodiæ.

(Der Beschluß im künftigen Stück.)

CV. Brief

Achte Fortsetzung des Unterrichts vom Recitativ.

Berlin, den 7. August 1762.

§. 46.

Eine **verwickelte Construction** muß mit einer **relativischen Construction in engem Verstande** nicht vermischet werden. Die **relativische** geschicht entweder durch einen grammatischen Zusammenhang, oder durch gewisse einander antwortende Formeln, wovon jede ihre eigene Construction hat; die **verwickelte** hingegen durch die Aufhaltung eben derselben Construction, z. E. wenn durch die Einschiebung einer Nebenconstruction die Hauptconstruction auseinander gerissen wird.

Exempel einer verwickelten Construction.

„Ich, der ich einst von nichts als Wein und Liebe sang,
„Will itzt der Tugend Preis erhöhen.

ingleichen:

„Oft scheint es auf der Welt,
„Die insgemein ein falsches Urtheil fällt,
„Als werde noch die Bosheit siegen.

ingleichen:

„Aus deinen grossen Werken,
„Da deiner Gottheit Kraft,
„Den Todten selbst das Leben neu verschafft,
„Ist klärlich abzumerken 2c.

Die eingeschobnen Nebenconstructionen sind: 1) der ich einst von nichts als Wein und Liebe sang; 2) die insgemein ein falsches Urtheil fällt; und 3) da deiner Gottheit Kraft den Todten selbst das Leben neu verschafft.

Exempel relativischer Constructionen.

„Trübsaal bringet Geduld; Geduld aber Erfahrung.

Weil in dem leztern Absatze das Wort **bringet** fehlt: so ist zwischen diesem und dem erstern Absatz ein grammatischer Zusammenhang.

ingleichen:

„Aus Irthum hat er sie; aus Inbrunst dich geküßt.

In dem ersten Absätze fehlt das Wort **geküßt**; in dem zweyten **hat er**. Die andere Art der relativischen Construction geschicht mit den einander antwortenden Formeln: **ob schon** und **dennoch**; **gleichwie** und **also**; **theils** und **theils**; **entweder** und **oder**; u. s. w.

Schlecht heißt die Construction, wenn alle zu derselben gehörige Wörter ungetrennt bey einander stehen. Also ist die in dem oben angeführten ersten Exempel einer verwickelten Construction befindliche eingeschobne Nebenconstruction: **der ich einst von nichts als Wein und Liebe sang**, schlecht, für sich allein betrachtet. Ferner enthält in dem daselbst folgenden zweyten Exempel jede Zeile für sich eine schlechte Construction, obgleich das Ganze eine verwickelte Construction macht, nemlich:

1) Oft scheint es auf der Welt,
2) Die insgemein ein falsches Urtheil fällt,
3) Als werde noch die Bosheit siegen.

§. 47.

Wir wollen nach den festgesetzten unwidersprechlichen, planen und, wenn man sie recht erkläret, keiner Menge von verwirrten Ausnahmen unterworfnen Grundsätzen der Interpunction, die Unterscheidungszeichen mit Exempeln erläutern, und zwar nicht allein aus der gebundnen, sondern auch aus der ungebundnen Schreibart: weil auch die leztere in gewissen Fällen, z. E. in der Geschichte der Paßion, zum Recitativ gebraucht wird. Uebrigens erstrecket sich die Känntniß der Interpunction nicht allein auf das Recitativ, sondern auch auf jede Art von Singcomposition: obgleich aus Ursachen, die in der Natur des Recitativs gegründet sind, der musikalische Ausdruck in Absicht auf die äußerliche Beschaffenheit, in dem Recitative anders, als in einem andern Gesange, modificirt wird.

§. 48.

§. 48.

Erstlich vom Punct.

Der **Punct** wird am Ende eines Perioden, das ist eines jeden Satzes gebrauchet, der einen vollkommnen Verstand enthält. Er wird zwar nicht im Schreiben, aber gleichwol in der Musik, allwo zwischen einem grammatischen und logischen Zusammenhang ein Unterscheid gemachet werden muß, in den **eigentlichen** und **uneigentlichen Punct** unterschieden. Den hiernach einzurichtenden verschiednen musikalischen Ausdruck des Puncts werden wir an seinem Orte sehen, und allhier nur nach Anleitung folgender Beyspiele, den einen Punct von dem andern zu unterscheiden suchen.

Erstes Exempel.

„Ehrwürdger Mann, wie glücklich bist du nicht!
„Fern von der Welt aufrührischem Getümmel,
„Zeigt uns dein ruhiges Gesicht
„Von göttlicher Zufriedenheit,
„Und hoher Andacht einen ganzen Himmel. **Uneigentlicher Punct.**
„Die tiefe Nacht der Einsamkeit,
„In deiner rauhen Höhle,
„Wird von verwerflichen Gedanken
„Niemals entweiht. **Uneigentlicher Punct.**
„Der ganze feyerliche Golgatha
„Liegt stets vor deinen Augen da,
„Und bringt vor deine fromme Seele
„Den Tod des Göttlichen, der hier für Menschen starb,
„Und Eden uns aufs neu erwarb. **Eigentlicher Punct,** oder **Paragraph.**
„Wir kommen hier zu dieser Höh,
„Nach einer Reise voll Beschwerde,
„Und wollen dieser heilgen Erde,
„Voll Inbrunst, doch von Aberglauben rein,
„Auch unsre Thränen weihn. **Eigentlicher Punct,** oder **Paragraph.**

(Die Fortsetzung im künftigen Stück.)

Beschluß der Nachricht von einem die Historie der Musik betreffenden neuen Werke.

Caput VII.

1. Varii libri liturgici ad cantum etiam ecclesiasticum pertinentes. 2. Lectionarii. 3. Psalteria. 4. Sacramentaria, Antiphonaria, Responsalia &c. 5. Quæ etiam Missalia & Breviaria tam Romano, quam Mozarabico ritu. 6. Item in officio Ambrosiano. 7. In Anglia, Hybernia, Germania. 8. In Galliis. 9. Ac in oriente.

Caput VIII.

1. Sanctus GREGORIUS M. cantus ecclesiastici instaurator in occidente. 2. S. JOANNES DAMASCENUS in oriente paulo post. 3. COSMAS & alii melodi Græci. 4. Apud Latinos hymnodi. 5. Et ecclesiastici cantus compositores. 6. Magisterio præsertim ecclesiæ Romanæ. 7. GUIDONE *Aretino* multo faciliorem reddente cantus ecclesiastici disciplinam. 8. GUIDONIS scripta & encomia. 9. ODDONIS musica. 10. JOANNIS musica. 11. BERNONIS opera musica. 12. item HERMANNI contracti. 13. THEOGERI musica. 14. WILHELMI musica. 15. Musica enchiridialis FORTUNATIANI, item carmen in chronico Gottwicensi. 16. ANONIMI tractatus, item fragmenta de musica in Cod. Sæc. XII. 17. Alii auctores musici medii ævi Germani delitescentes in bibliothecis Germaniæ. 18. Celebres in Galliis medio ævo auctores doctoresque musici. 19. Varia sub nomine S. BERNARDI opera musica. 20. Scriptores Angli de musica. 21. Auctores Græci de musica.

Caput IX.

1. Ingens studium medio ævo in disciplina musica. 2. Maxime tamen in genere diatonico. 3. Usu monochordi. 4. Cujus dimensio exhibetur. 5. Secundum intervalla & consonantias musicas. 6. Multiplicique earum usu. 7. De tono. 8. Et semitonio. 9. De tetrachordorum &c. usu. 10. De hexachordo *ut, re, mi, fa, sol, la.* 11. De tropis, modis seu tonis ecclesiastico-diatonicis. 12. Octo in oriente & occidente. 13. Quatuor authenti & quatuor plagales toni. 14. Cantus a communi regula deficientes aut excedentes. 15. De limitibus tonorum authentorum & plagalium. 16. Tonorum ecclesiasticorum discrimen juxta positionem semitoniorum & consonantiarum. 17. De singulorum tonorum proprietatibus. 18. De neumis & Græ-

Græcorum *Noe, Noeane &c.* 19. De colis, commatibus, pausationibus &c. 20. De initiis, tenoribus & differentiis &c. singulorum tonorum.

Caput X.

1. De notis musicis antiquis Græcorum. 2. Apud Latinos primum literæ alphabethi. 3. Ac alia signa. 4. Notæ musicæ Sæc. IX. 5. Sæc. X. 6. Notandi ratio per lineas. 7. Notæ Sæc. XI. 8. Sæc. XII. 9. Sæc. XIII. 10. Sæc. XIV. 11. De notis cantus figuralis. 12. Nomina notarum musicarum antiqua.

Caput XI.

1. Musica & cantus ad DEUM celebrandum apta. 2. Præsertim in divina psalmodia. 3. Finis musicæ. 4. Virtus. 5. Si modus teneatur. 6. Voce. 7. Corde. Et opere.

Liber III.

De Cantu & Musica ecclesiastica recentioris ævi.

Caput I.

1. Novatores WICLEFFUS &c. cantus ac musicæ ecclesiasticæ impugnatores. 2. Lutheranorum de ea sententia. 3. Catholicorum doctorum. 4. Psallendi ritus in Sacris hodie undique apud christianos. 5. Libri quidam liturgici recentiorum Græcorum. 6. Cantionum varia genera apud Græcos. 7. Cantus Ecclesiasticus hodiernus apud Græcos. 8. De cantorum munere hac ætate. 9. De cantu ac musica in omnibus divini officii partibus. 10. De Introitu Missæ. 11. *Kyrie eleison.* 12. *Gloria in excelsis.* 13. De orationum & lectionum modulatione. 14. Cantus inter lectiones, Graduale, Tractus, Sequentiæ &c. 15. Symbolum Apostolorum. 16. Offertorium. 17. Præfatio. 18. *Sanctus &c.* 19. Oratio dominica. 20. *Agnus DEI.* 21. Antiphona ad communionem. 22. Psalmodia horarum canonicarum in nocturnis. 23. Et diurnis horis. 24. De adventu Domini. 25. De festis natalitiis Domini. 26. De Septuagesima & Quadragesima. 27. De cœna Domini, Parasceve, & sabbato sancto. 28. De festis Paschalibus. 29. De Pentecoste. 30. De festis SS. Trinitatis & Corporis CHRISTI. 31. De litaniis. 32. De variis festorum solemnitatibus. 33. De cantus Antiphoni, & Responsorii antiqui reliquiis. 34. Cantus modulatus indirectaneo oppositus.

Caput II.

1. Usus cantus choralis ubique apud christianos. 2. De notis apud recentiores Græcos & Latinos, 3. De perielesibus, neumis, tropariis, hir-

hirmis, hymnorum metris antiphonis. 4. De tonis seu modis ecclesiasticis. 5. De eorum effectibus. 6. Et proprietatibus. 7. De solmisatione in cantu plano. 8. 8. Aucta quoad semitonia. 9. Ratio ac præcepta discendi, docendique cantum choralem.

Caput III.

1. Cantus figuralis postrema hac ætate vigor. 2. De usu organorum in ecclesia. 3. De discantu, folsobordono, contrapuncto. 4. De fugis. 5. De musica *alla Capella.* 7. De instrumentorum musicorum in ecclesia usu. 8. De usu tonorum & semitoniorum præsertim in genere mixto. 9. Consonantiarum genesis juxta modernos. 10. Earumque usus. 11. Usus dissonantiarum. 12. De stilo ecclesiastico. 13. De artificio compositionis musicæ. 14. Ad movendum. 15. Ad excitandos affectus. 16. Quatenus hinc etiam & qualium instrumentorum usus sit in ecclesia. 17. Vox item & cantus. 18. Ac tota musica compositio quomodo ad rectum finem debite instituenda. 19. Auctores, qui postrema hac ætate de musica præcepta dederunt. 20. Instauratores musicæ, ac celebres compositores Sæc. XV. imprimis. 21. Clari compositores musicæ sacræ Sæc. XVI. 22. Sæculo XVII. celebres compositores in Italia. 23. In Galliis. 24. In Germania. 25. Celebres compositores musici in Italia hoc sæculo XVIII. 26. Galli. 27. Germani. 28. Et Hispani. 29. Hodiernus musicæ status in Italia & Gallia. 30. Item in Germania. 31. Et Hispania. 32. Pro variarum nationum genio & ingenio. 33. Parergon de musica cœlesti. 34. Terrestri alia quam vulgari.

Caput IV.

1. Cantus modulati & non modulati usus in ecclesia. 2. De ecclesiis, quæ cantu plano tantum vel falsobordono aut contrapuncto sine organis utuntur. 3. De musicæ instrumentalis usu. 4. De usu musices in monasteriis qualis deceat. 5. Ecclesiæ Pastorum studia musicam ecclesiasticam rite ordinandi. 6. Doctorum querimoniæ de musicæ depravatione. 7. Cautiones quædam in musica vocali. 8. Ac instrumentali. 9. Pro compositoribus. 10. Actoribus musicis. 11. Et auditoribus. 12. Recto ordine & fine.

Caput V.

1. Non satis nobis constat de veteri musica ejusque effectibus. 2. Licet multi in ea veterum scriptis illustranda insudarint. 3. Theoreticam cum practica sociando. 4. Comparata in theatris imprimis ad movendos affectus. 5. Imo moderandos potius, rite instituta. 6. Secundum varios modos musicos. 7. In genere diatonico, chromatico, & enharmonico. 8. De inter-

intervallorum divisione veteri cum nova comparata. 9. Circa schismata, commata, semitonia, tonos indeque resultantes consonantias. 10. Quoad triadem etiam harmonicam in polyphonia. 11. Quæ, an apud veteres obtinuerit disquiritur. 12. Recentiorum quorundam conatus in genere chromatico, enharmonico. 13. Cautio veteris musicæ præsertim theatralis. 14. Maxime in ecclesia attendenda, ubi perenni præscriptione cantus choralis obtinet.

Man wird aus dem vorhergehenden Inhalte mit leichter Mühe ersehen, daß ein Werk von dieser Natur, durch welches die sehr dunkeln mitlern Zeiten hauptsächlich aufgekläret werden; welches nicht aus bloßen Muthmaßungen und wahrscheinlichen Meinungen zusammengesetzet ist, sondern von allem, was seit ungefähr tausend Jahren in der Tonkunst vorgegangen, sogleich die richtigsten Urkunden liefert, und also so zu sagen, eine diplomatische Geschichte der Musik aufweiset, der vielen übrigen Materien nicht zu gedenken, noch niemals im Gebiete dieser Kunst vorhanden gewesen ist. Wer sich von dem, was zur Hervorbringung eines solchen Werks gehöret, eine gnugsame Idee zu machen im Stande ist, wird die vielfachen Bemühungen des Herrn Paters **Gerbert** nicht anders als mit Dank erkennen können, der zur Beförderung seiner Absichten nicht nur die kostbarste Correspondenz bis an die entlegensten Oerter unterhält, sondern, nachdem er bereits durch Frankreich und durch einen Theil von Deutschland eine gelehrte Reise gethan, annoch im Begriffe ist, Italien zu besehen, und in den dortigen Klöstern und Bibliothecken die gelehrten Ueberbleibsel der mittlern Zeiten von allerhand Art und Gattung aufzusuchen.

Vielleicht findet sich hin und wieder in Deutschland sowohl in öffentlichen als Privatbibliothecken noch manches Ineditum musicum aus dem Alter dieser grauen Zeiten, welches in dem bewußten Werke Platz zu haben verdiente. Da im geringsten nicht zu zweifeln ist, daß nicht jeder Gelehrter, oder gelehrter Tonkünstler sich ein Vergnügen machen sollte, die Vollkommenheit eines Werks von der Art des angekündigten zu befördern, und die Bemühungen des Herrn Verfassers desselben zu unterstützen: so machet sich derselbe, auf sein dienstliches Ersuchen, und unter Erbietung aller Gegendienste, die Hofnung, daß ein jeder, welchem von dergleichen annoch ungedruckten Schriften etwas bekannt seyn seyn sollte, die Gütigkeit haben werde, ihn vermittelst einer genauen und saubern Abschrift zum Besitze derselben gelangen zu lassen. Es wird von jedem abhängen, diese Sachen entweder unmittelbar an den Herrn **P. Gerbert** selbst, Bibliothecarius zu St. Blasien auf dem Schwarzwalde, unweit Schafhausen in der Schweitz, oder an den Herrn **Friedr. Wilhelm Marpurg** zu Berlin,

zu

zu addreßiren. Damit man wissen möge, was der Hr. Verfasser von dergleichen Schriften bereits in Händen hat, so will ich, da seit der Zeit der von ihm herausgegebnen vorläufigen Nachricht von dem Inhalte seines Werkes, sein Vorrath vermehret worden ist, das Verzeichniß derselben hieher setzen:

1) Ubaldus de Musica.
2) Fortunatiani Musica Enchiridalis, cum scholiis Oddonis.
3) Oddo de Musica.
4) Hermanni Contracti versus.
5) Bernonis varia opera de Musica.
6) Adelboldus ad Sylvestrum P.
7) Guidonis varia opera.
7) Joannes ad Fulgentium.
9) Wilhelmus Hirsang.
10) Theogerus Metensis.
11) Anonymus, & 3. fragmenta in Ms. San-Blas. sæc. XII.
12) Joannes de Fulda.
13) Aurelianus ex monasterio Cluniac.
14) Aribo Frising, ex admontensi.
15) Otkerus Ratisbon. ex Benedictoburano.
16) Joann. de Muris, ex biblioth. regia Paris.
17) Regino de Institutione Armonica ad Rathbodum, Archiepiscop. Treuerens.

Dieses lezte Werk ist unterwegens an den Hrn. Pater, und von der Rathsbibliothek zu Leipzig, durch die gütige Vermittelung des gelehrten Herrn Hofraths **Bel**, Profeß. zu Leipzig, und itzigen Rectoris der Academie daselbst erhalten worden. Es stammet diese vielleicht einzige in der Welt existirende Handschrift des Reginonischen Werkes aus der Bibliothek des ehemaligen berühmten Syndici zu Bremen, Herrn von **Mastricht** her. **Bünemann**, Rect. der Schule und Bibliothek. zu Minden, hatte selbige aus der mastrichtischen Bücherauction erstanden; und der Rath zu Leipzig, der nichts unterläßet, was zur Bereicherung und Verschönerung seines zahlreichen Bücherschatzes gereichen kann, hat dieselbe vom Herrn Bünemann erhandelt.

Nach den neuesten vom Herrn Pater Gerbert eingelaufnen Nachrichten, wird derselbe, vermittelst einer getroffnen bequemern Einrichtung, die Historie der Musik in zween Quartbänden ediren, von welchen der erstere seine eigne Arbeit, und der zweyte die Scriptores ineditos enthalten soll.

Hypographus.

CVI. Brief

Neunte Fortsetzung des Unterrichts vom Recitativ.

Berlin, den 14. August 1762.

Man wird in diesem Texte vom Anfange an bis zum ersten eigentlichen Punct eine beständige logische Beziehung merken, indem dem Subject, welches der Einsiedler ist, von Punct zu Punct ein neues Prädicat beygelegt wird. Die verschiedenen Perioden verhalten sich nemlich nicht anders gegen einander, als sich, wenn selbige in einen einzigen Perioden aufgelöset werden sollten, die alsdenn entspringenden kleinern Redetheile, die nichts mehr als ein Semicolon, und öfters gar nur ein Comma brauchen, gegen einander verhalten würden. Z. E. „Du bist glücklich, o Einsiedler, daß du einer frommen Ruhe genießest; daß du „selbiger beständig genießest, und daß deine Stille niemahls durch unseelige Ge„genstände entweihet wird; und daß du den Leidensberg des Seeligmachers be„ständig vor Augen hast." Indem also der logische Zusammenhang der Rede nicht eher als bey dem Verse, **Und Eden uns aufs neu erwarb**, aufhöret: so kann nicht eher als daselbst ein eigentlicher musikalischer Punct d. i. ein Paragraph Statt finden; und die vorhergehenden Perioden enthalten nur uneigentliche Puncte.

Zweytes Exempel.

„Der Vater giebet
„Den einzgen Sohn zum Unterpfand,
„Wie herzlich er die Menschen liebet. **Uneigentlicher Punct.**
„Der Sohn wird Mensch, wird niedrig, arm und klein;
„Erduldet Höllenpein,
„Und will am Kreutze schmählich sterben,
„Um uns den Himmel zu erwerben. **Uneigentlicher Punct.**

„Gott fordert nichts dafür,
„Als nur, daß wir
„Uns möchten doch bequemen,
„Mit unsrer Glaubenshand
„Das Heil, den Himmel anzunehmen. **Eigentlicher Punct.**
„Allein, o möchte man hierüber nicht erschrecken!
„Die Welt schlägt alles in den Wind;
„Und will die Hände nicht nach ihrem Heile strecken. **Uneigentlicher Punct.**
„Sie ist so blind,
„Daß sie, was Gott an ihr gethan,
„Zu ihrem Schaden nicht erkennen kann. **Eigentlicher Punct.**

In diesem Texte, worinnen die Liebe Gottes und die Leichtsinnigkeit der Menschen einander entgegen gesetzet wird, findet man, daß bis zur zwölften Zeile, in einem logischen Zusammenhange, die Rede von nichts als der Liebe Gottes, und also beständig von eben derselben Sache ist, ehe von dem andern Gegenstande, nemlich von der Blindheit der Menschen gehandelt wird. Es findet also nicht eher als bey dem Worte **anzunehmen** ein eigentlicher Punct Platz.

§. 49.

Wegen des **eigentlichen** und **uneigentlichen Puncts** ist zu merken, daß der uneigentliche Punct in der Musik soviel als gar keinen Punct, sondern bloß ein gewisses unterscheidendes Mittelzeichen vorstellet. Am Ende eines jeden Recitativs findet allezeit der eigentliche Punct Statt, wenn nicht eine Frage oder Ausruf daselbst vorhanden ist. In der Mitte eines recitativischen Textes kommen öfters Fälle vor, wo es schwer zu entscheiden ist, ob der Punct eigentlich oder uneigentlich ist. In solchen Fällen, ingleichen wenn viele kurze Perioden hintereinander vorkommen, bedienet man sich allezeit lieber des uneigentlichen als des eigentlichen Puncts. Bey der so verschiednen und öfters unrichtigen Interpunction findet man oft im Schreiben einen Punct, wo nur ein Colon, ja öfters nur ein Semicolon oder gar Comma stehen sollte. An einigen Oertern ist dieses nun zwar gleichgültig, an andern aber nicht. Der Musicus muß in solchen Fällen, nach den wahren Grundsätzen der Interpunction, den Fehler des Scribenten verbessern, und sich sehr hüten, ihn nachzuahmen.

§. 50.

§. 50.

Zweytens vom Colo.

Das **Colon** wird in der Mitte eines zusammengesetzten Perioden, zwischen den vermittelst gewisser grammatischen Beziehungsformeln zusammenhängenden beyden Hauptstücken desselben, gebraucht, es mögen diese Hauptstücke ordentlich oder verkehrt zum Vorschein kommen. Indessen hat man in beyden Fällen nicht nur die Freiheit, sondern es ist annoch besser, wenn die Hauptstücke des Perioden nur aus wenig Worten bestehen, sich des blossen Commatis zu bedienen. Exempel werden dieses deutlicher machen. Ehe ich aber diese vorbringe, will ich die gewöhnlichsten Beziehungsformeln, nach der ordentlichen Form eines zusammengesetzten Perioden, nahmhaft machen:

Im Vorsatze:	im Nachsatze.
1) obwohl, obschon, obgleich, obzwar, wenn gleich, wiewohl, gesetzt, ungeachtet rc.	1) so doch, so dennoch, so jedoch rc.
2) da, nachdem, sobald, wenn, (quando) als, indem, ingleichen **kaum, noch nicht** rc.	2) so; ingleichen **als**, nach **kaum** oder **noch nicht** rc.
3) wofern, wo, wenn, (si), falls, im Falle rc.	3) so,
4) weil, dieweil rc.	4) so,
5) wie, gleichwie, so wie rc.	5) also, so,
6) je,	6) desto,
7) auf daß, damit, rc.	7) so,
8) so lange,	8) so lange; ingleichen **bis**, oder **als**.
9) so sehr, u. s. w.	9) als.

Erstes Exempel.

„Gleichwie Väter nicht bald geben,
„Wornach ihre Kinder streben: **Colon.**
„So hält Gott auch Maaß und Ziel;
„Er giebt wem, und wenn er will.

Zweytes Exempel.

„Wenn sich mein Herz zu Jesu naht, NB.
„So laß ich alle Sorgen fahren,
„Und traue fest auf ihn: **Colon.**
„Weil Rath und That bey ihm sich mit einander paaren.

Bey dem NB. nach **naht** sollte ein Colon stehen. Weil der Hauptsatz aber sehr kurz ist, so setzet man lieber ein Comma, um so vielmehr da nach dem Worte **ihn** ein Colon stehen muß. Uebrigens sind in diesem Texte zween zusammengesetzte Perioden vorhanden, wovon der letzte die beyden Hauptstücke verkehrt enthält, als: 1) Wenn sich mein Herz zu Jesu naht: so laß ich alle Sorgen fahren; 2) Ich traue fest auf Jesum, weil Rath und That bey ihm sich mit einander paaren. **Anstatt:** Weil sich bey Jesu rc. so traue ich rc.

Drittes Exempel.

„Daß dein gerechter Zorn und Grimm,
„Du Sohn des Höchsten, uns dereinst nicht schröcklich sey: **Colon.**
„So nimm rc.

Viertes Exempel.

„Kein Hirte
„Nimmt wohl das Schaaf, das sich verirrte,
„Mit solchen Freuden wieder an: **Colon.**
„Als Gottes Herz sich freuet rc.

Fünftes und Sechstes Exempel.

„Es kostet zuviel ihre Seele zu erlösen, daß er es muß lassen anstehen „ewiglich: ob er auch lange lebet, und die Grube nicht siehet." Ps. 49, 9. 10. „Dabey wird jedermann erkennen, daß ihr meine Jünger seyd: „so ihr Liebe unter einander habt." Joh. 13, 35. In beyden Exempeln stehet die Protasis und Apodosis der Perioden verkehrt.

§. 51.

Oefters wird, vermittelst einer andern grammatischen Wendung, bald die erste bald die zweyte relativische Partikel weggelassen, z. E:

Die erste Partikel.

„Ruft Satan: folgt mir nach;
„Lockt er mit einer Lebenszeit
„Voll scheinbarer Zufriedenheit:
„So lasset rc.

Das ist: wenn Satan ruft rc. und locket: so lasset rc.

Die

Die erste und zweyte Partikel.

„Kömmt uns in diesem Jahr ein Seegen,
„Aus Gottes Vaterhand, entgegen:
„In Jesu Namen wird er uns gedeyhn.

Das ist: Wenn uns in diesem Jahre rc. so wird er uns rc.

§. 52.

Wenn aber bey dieser Ellipsi das folgende mit dem vorhergehenden nicht grammatisch, sondern nur logisch oder rhetorisch zusammenhänget: so bedienet man sich lieber eines, obwohl uneigentlichen, Puncts, als ein Coli, z. E.

„Wie mag ein Licht verborgen bleiben?
„Es wird vielmehr die Dunkelheit
„Durch seinen Glanz vertreiben. **Uneigentlicher Punct.**
„So hat die Zeit
„Auch Christi Herrlichkeit entdecket rc.

§. 53.

Wenn die bekannten relativischen Partikeln in der Mitte einer Construction vorkommen: so braucht man kein Colon, sondern ein Comma, z. E:

„Der Herr, **dieweil er mich erhört,**
„Soll stets von mir gepriesen werden.

§. 54.

Wenn die Construction mit den relativischen Formeln in eine andere Art von Construction verwandelt wird, die mehr einen logischen als grammatischen Zusammenhang hat: so kann, besonders wenn die Sätze lang sind, so wohl ein Punct, obwohl uneigentlicher, als ein Colon Statt finden.

Erstes Exempel.

„Wer in den Schooß die Hand will legen,
„Der hofft vergebens auf den Seegen,
„Den Gott auf Müh und Fleiß verspricht. NB.
„**Doch (Nur)** denke man bey diesem allen nicht,
„Es sey allein mit unsrer Arbeit ausgericht.

Der Ort, wo der uneigentliche Punct allhier Statt findet, ist mit NB. bezeichnet, und bey dem Worte **verspricht.** Der hier steckende einräumende Vor-

trag (periodus concessiua) ist folgender: „Ob man gleich nichts ohne Arbeit „hat: so muß man doch nicht denken, daß ꝛc.

Zweytes Exempel.

„Herr, du hast uns in diesem Leben
„Viel deiner Güter übergeben,
„Dieselben redlich zu verwalten. NB.
„**Allein** wir haben schlecht (Wir haben **aber** schlecht)
„Mit solchen hausgehalten.

Der Ort, wo sowohl der uneigentliche Punct als das Colon gesetzet werden kann, ist bey **verwalten**, und mit NB. bezeichnet. Die beyden sich logisch auf einander beziehenden Perioden machen, nach dem Kunstworte der Schule, einen periodum aduersatiuam aus.

Drittes Exempel.

„Oft scheint es auf der Welt,
„Die insgemein ein falsches Urtheil fällt,
„Als werde noch die Bosheit siegen;
„Als werde noch das Gute unterliegen. NB.
„**Allein**, wenn du Gericht wirst hegen:
„Dann wird die Wahrheit sich
„Vollkommentlich
„Zu Tage legen.

Nach **unterliegen** sollte eigentlich ein Colon Statt finden, weil in der Rede der Periodus concessiua steckt: „Ob es gleich auf der Welt ꝛc.: so wird dennoch, wenn du ꝛc. „Weil aber der Satz von **oft scheinet** bis **unterliegen** ziemlich lang ist, und bey **hegen** ein Colon gesetzet werden muß: so ist der uneigentliche Punct zur Hauptabtheilung des Satzes besser.

Viertes Exempel.

„Mein Jesus speist den Leib; **Semicolon**.
„Mein Jesus nährt die Seele; **Semicolon**.
„Er ist das höchste Gut. NB.
„**Drum** alles was er thut,
„Ist lauter Wohl- und Wunderthat.

„Je

„Je mehr ich denk und zähle,
„Was er mir guts erzeiget hat: **Colon.**
„Je weniger kann ich den Anfang nur ergründen; **Semicolon.**
„Je weniger das Ende finden. NB.
„Denn alles, was ich bin, ist seine Gabe rc.

Der erste Satz ist bey **Gut**, in der dritten Zeile; und der andere bey **finden.** Zu beyden schicket sich der uneigentliche Punct besser, als das Colon, weil zwischen den Sätzen kein grammatischer Zusammenhang ist: ob sich selbige gleich in periodos consecutiuas auflösen lassen.

Fünftes Exempel.

„Sich vor nichts, und vor allem fürchten, ist beydes gefehlt. Jenes
„verräth Leichtsinnigkeit, dieses Einfalt.

Weil die beyden Sätze in einen sogenannten periodum consecut. oder illatiuam aufgelöset werden können: so kann bey **gefehlt** ein Colon Statt finden. Aus der Ursache aber, daß bey **gefehlt** ein vollkommner Verstand ist, kann daselbst ein Punct, obwohl nur ein uneigentlicher, ebenfalls gemachet werden.

Sechstes Exempel.

„Des Meeres aufgebrachte Wuth
„Flößt Sündern zwar ein banges Schrecken ein: NB.
„Den Frommen aber wächst der Muth,
„Indem ihr Trost auf deinem Worte ruht.

Der zweydeutige Ort ist bey **ein**, und mit NB. bezeichnet. Wenn in dem ersten Ausspruche nicht die Partikel **zwar** vorhergienge: so könnte bey **ein** ein uneigentlicher Punct Statt finden. Aber da selbige vorhanden ist, und man also annoch etwas erwartet; und über dieses auch die Sätze an sich kurz sind: so ist es besser, die beyden Sätze mit einem Colo von einander zu unterscheiden. Wenn die Construction etwann auf folgende Art zusammenhienge:

„Des Meeres aufgebrachte Wuth
„Flößt Sündern **zwar** ein banges Schrecken ein; **Semicolon.**
„Den Frommen **aber** Muth und Stärke.

so fände kein Colon, sondern nur ein **Semicolon** Statt, indem alsdenn nur ein einziger Periode vorhanden ist, in welchem von eben demselben Subject, welches das tobende Meer ist, zweyerley Wirkungen aduersatiue prädicirt werden.

§. 55.

§. 55.

Der Gebrauch des Coli erstrecket sich bis hieher auf die zusammengesetzten Perioden. Hier ist noch eine andere Gelegenheit, es anzubringen, nemlich bey **Anführung einer Sache**, z. E. **fremder oder eigener Worte.** Z. E.

„Da sprachen die Jüden zu ihm: Nun erkennen wir, daß du den
„Teufel hast.

ingleichen.

„Ach mein Immanuel! Da liegt er tief gebückt
„Im Staube; ringt dem Tod entgegen; blickt
„Gen Himmel; jammert laut: Laß, Vater, diese Stunde rc.

ingleichen.

„Betrachtend steht der Menschenfreund, und spricht
„Mit über sie gehängtem holden Angesicht:
„Der Geist ist willig rc.

§. 56.

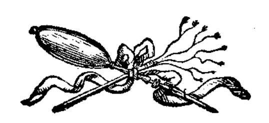
Wenn man mit den fremden rc. Worten so gleich anfängt; solche aber so gleich mit der Anführungsformel wieder unterbricht, ehe man diese Worte fortsetzet: so lässet man das Colon weg, z. E:

„**Wahrlich, wahrlich!** ich sage euch, **daß, so jemand mein**
„**Wort halten wird, derselbe den Tod in Ewigkeit nicht se-**
„**hen werde.**

Wenn man aber nach der Anführungsformel eben dieselben Worte wiederhohlet: so kann alsdenn ein Colon gesetzt werden, z. E.

„**Es ist alles ganz eitel,** sprach der Prediger: **es ist alles ganz**
„**eitel.**

(Die Fortsetzung im künftigen Stück.)



CVII. Brief

Zehnte Fortsetzung des Unterrichts vom Recitativ.

Berlin, den 21. August 1762.

§. 57.

Wenn mitten in einem Satze eine Anführung geschicht, zumal nur mit einem Worte: so ist die Interpunction etwas schwer, so wie in gewissen andern Gelegenheiten. In der Musik hat man in dergleichen Vorfällen, so wie in allen übrigen, weit mehrere Mittel, das angeführte von dem vorhergehenden und nachfolgenden gehörig zu unterscheiden. Ich gebe ein paar Exempel:

„**Sprich nicht zu deinem Freunde:** Gehe hin und komme wie„der, morgen will ich dir geben; **so du es doch wohl hast.**

Die Construction ist hier verwirrt; und es sollte heissen: „So du es hast, so sprich nicht zu deinem Freunde: Gehe hin rc."

ferner.

„**Wer zu seinem Bruder saget:** Racha, **der ist des Raths „schuldig.**

ingleichen:

„Und Gott sprach es werde Licht. Und es ward Licht."

Nach Endigung der angeführten Worte im letzten Exempel kann nichts anders als ein, obwohl uneigentlicher Punct gemachet werden: obgleich der neue Satz mit der Partikel **und** anfängt; ein Umstand, der sich, sogar bey eigentlichen Puncten sehr oft in biblischen Sprüchen findet.

§. 58.

Drittens vom Semicolo.

Das **Semicolon** wird gebraucht, wenn mehrere Perioden, worinnen zu eben demselben Subject ein neues Prädicat, oder zu ebendemselben Prädicat ein neues Subject gesetzet wird, an einander gehänget werden. Wenn der Zusammenhang bloß **logisch** ist, so kann auch ein Punct, nemlich ein uneigentlicher, Statt finden. Ist aber der Zusammenhang zugleich grammatisch, so kann bey sehr kurtzen Sätzen das Comma sehr oft die Stelle des Semicoli vertreten. Exempel werden die Sache deutlicher machen.

Erstes Exempel.

„**Nicht nur** die Seufzer steigen
„Im Herzen Himmel auf; **Semicolon.**
„Die Augen müssen **auch** die Noth bezeugen
„Durch milden Thränenlauff; **Semicolon**, oder **uneigentlicher Punct.**
„Die Hände ringen sich; **Semicolon**, oder **uneigentlicher Punct.**
„Die Seele, von dem Schmerzen wund,
„Schreyt ängstlich durch den Mund: **Colon.**
„Herr Jesu, ach! erbarme dich.

Zweytes Exempel.

„Du bist nicht ein Gott, dem gottloß Wesen gefällt; wer böse ist, bleibt
„nicht vor dir; die Ruhmräthigen bestehen nicht vor deinen Augen; du
„bist feind allen Uebelthätern; du bringest die Lügner um.

Wer eine laconische Schreibart affectiren will, kann für jedes Semicolon in dem vorhergehenden Exempel einen Punct, nemlich einen uneigentlichen, brauchen, weil der Verstand nirgends grammatisch zusammenhänget.

Drittes Exempel.

„Der Herr vergiebet gern,
„Und läßt sich gnädig finden; **Semicolon oder Comma.**
„Doch denen nur, die sich zu ihm bekehren.

Wenn die zweyte und dritte Zeile keinen grammatischen Zusammenhang hätten: so würde nach **finden** ein Colon stehen können. Dieses Umstands wegen aber,

und

und weil hiernächst das Prädicat **sich gnädig finden lässet**, in der dritten Zeile eine Einschränkung erhält; diese Einschränkung aber so viel ist, als ein dem Subject beygelegtes neues Prädicat: so kann kein Colon, sondern nur entweder ein Semicolon, oder wegen der zusammenhängenden Construction, nur gar ein Comma Statt finden.

Viertes Exempel.

„Das Gute, das ich will, das thue ich nicht; (**Semicolon,**) sondern „das Böse, das ich nicht will, das thue ich.

Weil das Subject **ich** zwey adversative Prädicate hat: so findet bey **nicht** kein Colon, sondern nur ein Semicolon Statt.

Fünftes Exempel.

„Höret, meine Kinder, die Zucht eures Vaters; (**Semicolon** oder „**uneigentlicher Punct,**) merket auf, daß ihr lernet und klug werdet.

Sechstes Exempel.

„Siehe, der Herr machet das Land leer und wüste; und wirft um was „darinnen ist; und zerstreuet seine Einwohner; und gehet dem Prie„ster, wie dem Volk; der Frauen, wie der Magd.

Siebentes Exempel.

„In ihrem Munde ist nichts gewisses; ihr Inwendiges ist Herzeleyd; „ihr Rachen ist ein ofnes Grab; mit ihren Zungen heucheln sie.

Achtes Exempel.

„Wehe denen, die böses gut und gutes böse heißen; die aus Finsterniß „Licht, und aus Licht Finsterniß machen; die aus sauer süß, und aus „süß sauer machen.

Neuntes Exempel.

„Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt, und nicht wieder „dahin kömmt (**Semicolon**); sondern feuchtet die Erde, und machet „sie fruchtbar und wachsend, daß sie giebet Saamen zu säen, und Brot „zu essen (**Colon**): also soll das Wort. ꝛc. ꝛc.

Es könnte nach dem Worte **Erde** ebenfalls ein Semicolon gesetzet werden. Weil aber der vorhergehende Satz sehr kurz ist, so ist auch ein Comma genug.

§. 59.

Viertens vom Commate.

Das **Comma** dient zur Bezeichnung der kleinsten Redetheile, sie mögen aus blossen Wörtern, oder ganzen Constructionen bestehen. Zu den **blossen Wörtern** gehören insonderheit 1) der **Vocativus** und blosse **Imperativus**, wenn kein besondrer Ausruf damit verbunden ist; 2) **Wörter**, welche ohne die Copulam **und** hintereinander gesetzet werden; 3) die **Apposition**, wo ein Wort das andere erkläret.

Erstes Exempel.

„Herr Gott, du bist unsere Zuflucht für und für.

Zweytes, drittes und viertes Exempel.

„Siehe, euer Haus soll euch wüst gelassen werden.

ingleichen:

„Gott sahe an alles, was er gemacht hatte; und siehe da, es war „sehr gut.

ingleichen:

„Schauet, wie die Blumen schwinden.

Fünftes Exempel.

„Von innen, aus dem Herzen der Menschen, gehen heraus böse Ge„danken, Ehebruch, Hurerey, Mord, Dieberey 2c.

Sechstes und siebentes Exempel mit einer Apposition.

„Hier wird der Seelenfeind, der arge Widersacher,
„Zum Schrecken und zur Flucht gebracht.

ingleichen:

„Dies sind die Reden des Predigers, des Sohns Davids, des Königs „zu Jerusalem.

§. 60.

Das Comma wird in das **ganze** und **halbe** Comma unterschieden. Das **ganze** oder **vollkommne** Comma findet bey jeder schlechten Construction Statt. Das **halbe, unvollkommne** oder **schwebende Comma** gehet hauptsächlich

1) vor

1) vor einer jeden eingeschobnen Nebenconstruction, d. i. da wo eine verwickelte Construction anfänget, vorher. 2) Ferner fi det es sich bey den vorhin im §. 59. angeführten blossen Wörtern. 3) Hat es Platz zwischen dem Subject und Prädicat, wenn jenes oder dieses mit vielen Worten vorgetragen wird. 4) Ist es in jeder weitläuftigen Phrasi nöthig, wo die das Subject und Prädicat ausmachenden Wörter in verwickelten Constructionen untereinander vorkommen. Das halbe Comma wird endlich **geschrieben**, oder **nicht geschrieben**.

Erstes Exempel.

„Wie lieb hab ich, o Herr, die Stäte deines Hauses!
„Wie heilig ist der Ort,
„Die Wohnung deiner Ehre,
„Wo ich dein göttlich Wort
„Zum Troste meiner Seelen höre!

In der ersten Zeile sind zwey halbe Commata; das erstere nach den Wörtern **hab ich**, die vor dem eingeschobnen Vocativo, **o Herr**, vorhergehen. Das leztere nach diesem Vocativo. Zwischen der zweyten und dritten Zeile, wovon diese eine Apposition gegen jene macht, und zwar nach **Ort** ist wieder ein halbes Comma, und am Ende der dritten Zeile bey **Ehre** ein ganzes Comma vorhanden. Endlich findet sich annoch am Ende der vierten Zeile nach **Wort**, wegen der Weitläuftigkeit der Phrasis, in welcher das Subject und Prädicat unter einander verwickelt werden, ein halbes und zwar ungeschriebnes Comma, nachdem alle vorhergehenden geschriebne gewesen sind. Wer bey **Wort** und bey **Seelen** im Schreiben ein Comma gebrauchen wollte, würde doch das bey **Seelen** im Declamiren übergehen müssen; welcher Umstand ähnlicher Vorfälle wegen bemerket werden kann.

Zweytes Exempel.

„Des Meeres aufgebrachte Wuth
„Flößt Sündern zwar ein banges Schrecken ein;
„Den Frommen aber Muth und Stärke.

Da die beyden ersten Zeilen einen athemraubenden Satz enthalten: so ist es nöthig, in der Rede einen kleinen Einhalt zu machen, der aber im Schreiben übergangen wird. Dieser Einhalt findet nach dem Subjecto, **des Meeres aufgebrachte Wuth**, bey **Wuth** Statt, und macht ein ungeschriebnes halbes Comma.

Drittes Exempel.

„Ein gutes Leben kann
„Kein böses Ende machen.

Zwischen diesen beyden Zeilen hat ein halbes ungeschriebnes halbes Comma Platz; aber nicht nach **kann**, wo es viele Componisten, durch den Vers verführt, setzen würden; sondern schon vorher nach **Leben**. Alsdenn ist das Subject und ein Theil des Prädicats nicht untereinander gemischt, wie in dem gegenseitigen Falle geschehen würde. Diese Untereinandermischung kann nur da geduldet werden, wo man es nicht besser haben kann.

Viertes Exempel.

„Ein Gottgelaßner sieht den Tod ohn Schrecken kommen.

Der Einschnitt des Verses ist bey **sieht**. Wenn aber der Componist den seinigen, vermittelst eines halben Commatis, ebenfalls daselbst machen wollte: so würde er einen Fehler begehen, den man ihm in gewissen Umständen, in einer Arie; aber nicht im Recitativ vergeben würde, allwo er nach dem Subject **Gottgelaßner** seinen kurzen Einhalt anbringen, und hernach von dem Worte **sieht** an, in einem Athem weg reden muß. In gewissen Participial-Redensarten findet sich öfters diese Nothwendigkeit, den Einschnitt an einen andern Ort im Declamiren zu bringen, als da wo ihn der Dichter im Verse hingesetzet hatte: z. E.

„Des Siegers Herz — gerührt durch der Bezwungnen Thränen ꝛc.
anstatt: „Des Siegers Herz gerührt — durch ꝛc.

Man siehet hieraus, wieviel ein musikalischer Dichter zu beobachten hat.

Fünftes Exempel.

„Der Feind, der nichts als Schaden thut,
„Und dann
„Der Menschen grosse Sicherheit
„Ist Schuld daran,
„Daß unterm Weitzen, den Gott ausgesäet,
„So vieles Unkraut stehet.

Bey **Feind** ist ein halbes, und bey **thut** ein ganzes Comma. Das Wörtchen **dann** ist nur, um auf **daran** zu reimen, eingeflicket worden, und leydet keinen Einschnitt in der Musik, ob es gleich eine ganze Zeile in Verse ausmachet. Die

zweyte

zweyte und dritte Zeile müssen also in einem Athem gesungen werden, und alsdenn findet bey **Sicherheit** ein ungeschriebnes halbes Comma Statt. Bey **daran** ist ein ganzes, bey **Weitzen** ein halbes, und bey **ausgesäet** wieder ein ganzes Comma.

Sechstes Exempel.

„Du siegst, Jerusalem, und Jesus blutet schon.
„Im Purpur ist er schon des Volkes Hohngelächter,
„Damit er ohne Trost in seiner Marter sey.

Bey **siegst** ist ein geschriebnes halbes, und bey **Jerusalem**, welches zwar ein Vocativus, aber durch das vorhergehende schon erkläret ist, ein ganzes Comma. Man muß also eine **Ausnahme von der oben gegebnen Regel** machen, und nicht jedes Comma hinter einem Vocativo für ein halbes halten. Mit den **Imperativis**, die durch das Vorhergehende erkläret sind, verhält es sich eben so, z. E.

„Jerusalem, siehe, was der Herr thut.

Hier findet bey **Jerusalem** ein halbes, und bey **siehe** ein ganzes Comma Statt, da in umgekehrtem Falle:

„Siehe, Jerusalem, was der Herr thut.

bey **siehe** ein halbes, und bey **Jerusalem** ein ganzes Comma würde gewesen seyn.

Ich kehre zu dem sechsten Exempel zurück, und bemerke, daß bey **schon** am Ende der ersten Zeile sowohl ein Semicolon als uneigentlicher Punct gemachet werden kann. Hingegen findet bey **schon** in der Mitte der zweyten, und bey **Trost** in der Mitte der dritten Zeile ein halbes ungeschriebnes Comma Statt. Das Subject und Prädicat ist in den beyden letzten Zeilen etwas unter einander verwickelt.

Siebentes Exempel.

„O! wohl dem, der in dieser Zeit
„Noth, Armuth, Hunger, Schmach und alles Herzeleyd
„Im Glauben mit Geduld erträgt!

Bey **dem** ist ein geschriebnes, bey **Zeit** aber ein ungeschriebnes halbes Comma vorhanden. Zwischen Noth, Armuth, Hunger, Schmach sind geschriebne halbe Commata. Schmach und Herzeleyd machen zusammen ein ungeschriebnes halbes Comma aus.

§. 61.

Fünftens vom Fragezeichen.

Das Fragezeichen findet nach einer förmlichen Frage Statt, sie mag kurz oder lang seyn; und wenn sie auch gleichsam zu verschwinden scheinet.

Erstes Exempel.

„Hast du nicht gegessen von dem Baume, davon ich dir gebot, du soll-
„test nicht davon essen?

Zweytes Exempel.

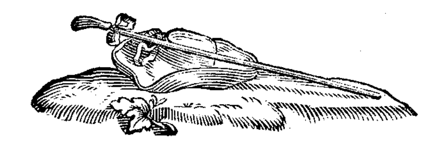
„Ists dem Hause Juda zu wenig, daß sie alle solche Gräuel hier thun;
„so sie doch sonst im ganzen Lande viel Gewalt und Unrecht treiben, und
„fahren zu, und reitzen mich auch?

§. 62.

Wenn man nach einer Frage etwas anführet: so wird die Frage, die allhier zur Anführungsformel dienet, mittelst eines Coli im Schreiben aufgehalten, und erst zum Ende des angeführten das Fragezeichen gesetzet. Z. E:

„Sollte Gott gesagt haben: Ihr sollt nicht essen von allerley Bäumen
„im Garten?

(Die Fortsetzung im künftigen Stück.)



Kritische Briefe über die Tonkunst.

CVIII. Brief

Eilfte Fortsetzung des Unterrichts vom Recitativ.

Berlin, den 28. August 1762.

§. 63.

Wenn zwo Fragen zusammengehänget werden: so bleibt das Fragezeichen bey der ersten Frage weg, und wird nur bey der letzten gesetzt. Z. E:

„Wer ist so blind, als mein Knecht; und wer ist so taub, als mein Bote „den ich sende?

ingleichen:

„Und seine Jünger fragten ihn, und sprachen: Meister, wer hat gesün„digt, dieser oder seine Eltern, daß er ist blind gebohren?

§. 64.

Wenn die Frage einen Zusatz erhält, vermittelst wessen entweder dem Subject ein neues Prädicat, oder dem Prädicat ein neues Subject beygelegt wird: so wird sofort das Fragezeichen gebraucht; das folgende mit Semicolis unterschieden, und am Ende das Fragezeichen wiederhohlt, z. E:

„Wo ist ein solcher Gott, wie du bist? der die Sünde vergiebt, und er„lässet die Missethat den übrigen seines Erbtheils; der seinen Zorn nicht „ewiglich behält?

ingleichen:

„Wo ist nun die Wohnung der Löwen, und die Weyde der jungen Lö„wen? da der Löwe und die Löwinn mit den jungen Löwen wandelten, „und niemand durfte sie scheuchen; sondern der Löwe raubte genug für „seine Jungen, und würgets seinen Löwinnen; seine Höhlen füllte er „mit Raube, und seine Wohnung mit dem was er zerrissen hatte?

§. 65.

Bey den unausdrücklichen Fragen, die den Conjunctiv erfordern, bleibet das Fragezeichen weg, z. E:

„Ihr wisset nicht, von wannen ich komme, noch wo ich hingehe.

Jedoch, wenn die Frage auf folgende und ähnliche Art eingerichtet ist, so muß das Fragezeichen gebrauchet werden:

„Wenn er nun aber kommen sollte?

§. 66.

Sechstens vom Ausrufungszeichen.

Das **Ausrufungszeichen** wird gebraucht, einen mit Freude, Schmerz, Verwunderung, Zorn, Unwillen, Spott, Furcht, Verlangen, Schrecken ꝛc. begleiteten Ausruf, ja jede heftige Anrede an einen andern zu unterscheiden.

Erstes Exempel.

„Ach! wie gar nichts sind doch alle Menschen!

Zweytes Exempel.

„O wehe, daß wir so gesündiget haben!

Drittes Exempel.

„Ach Herr, Gott vom Himmel! grosser und schrecklicher Gott! der da „hält den Bund und Barmherzigkeit denen, die ihn lieben und seine „Gebote halten!

Viertes Exempel.

„O ihr Berge, fallet über uns! o ihr Hügel, bedecket uns!

Fünftes Exempel.

„Ey! welche weise und verständige Leute sind das, und ein herrlich „Volk!

Sechstes Exempel.

„Siehe! Adam ist worden wie unser einer.

§. 67.

Die gewöhnlichsten Ausrufungspartikeln sind

1) **zur Aufmunterung:** auf, auf! wohlan! wohl auf! getrost! rc.
2) **zum Jauchzen:** Wohl mir! lustig! Gott Lob! rc.
3) **zum Klagen:** ach! weh! leyder! rc.
4) **zum Schwören:** wahrhaftig! rc.
5) **zum Verabscheuen:** weg! weg damit! rc.
6) **zum Wünschen:** wollte Gott! Glück zu! rc.

§. 68.

Da viele die Gewohnheit haben, jeden Vocativ oder Imperativ ohne Unterschied mit einem Ausrufungszeichen zu begleiten: so ist zu merken, daß selbiges ordentlicherweise niemals Statt findet, als wenn zugleich eine Interjection von der im §. 67. vorhin angeführten Art mit Recht dabey angebracht werden kann. So schicket sich z. E. das Ausrufungszeichen imgeringsten nicht zu folgenden und ähnlichen Vorträgen:

„Die Gnade des Herrn Jesu Christi sey mit euch.

ingleichen:

„Herr König, Gott verleihe dir langes Leben.

Doch giebt es unterschiedne Wörter, welche den Ausrufungsformeln gleich sind; auch einige Redensarten, die ihren Nachdruck verliehren würden, wenn sie nicht mit lauter und erhabner Stimme ausgesprochen würden. Nach solchen findet also ebenfalls das Ausrufungszeichen statt, z. E.

„Hosianna dem Sohne David! Gelobet sey, der da kömmt im Nahmen
„des Herrn! Hosianna in der Höhe!

§. 69.

Das Ausrufungszeichen muß in kurzen Reden ordentlicherweise nicht eher als am Ende der Ausrufung gesetzet werden, z. E: **Ach ich elender! weh mir Armen!** Indessen kann im Declamiren nach der Ausrufungsformel ein kleiner Einhalt gemacht werden: 1) wenn die Partikel keinen folgenden Casum regiert. So kann man z. E. sagen: **Ach — ich elender!** aber nicht: **wehe — mir!** 2) wenn die einen folgenden Casum regierende Partikel wiederhohlt wird, z. E.

wehe — wehe mir! In langen Reden wird das Ausrufungszeichen so gleich gesetzet, z. E:

„Verkehrter Sinn!
„Der nach dem Irdischen nur trachtet,
„Das Himmlische dargegen so verachtet,
„Daß er ans lezte nur, ans erste aber nicht,
„Auch wohl gar nie, daran gedenket.

§. 70.

Wenn einige Ausrufungen hintereinander folgen, und solche zusammengehänget sind: so machet man ordentlicher Weise nur in der Mitte Commata, und versparet das Ausrufungszeichen bis ans Ende; z. E.

„Auf Herr, und hilf mir, mein Gott!

§. 71.

Wenn zu dem Subject des Ausrufs, ein neues Prädicat, oder zum Prädicat ein neues Subject gesetzet wird: so kann das Ausrufungszeichen zum Anfang und am Ende gebraucht werden, z. E:

„Ach, Herr Gott vom Himmel, grosser und schrecklicher Gott! der da „hält den Bund und Barmherzigkeit denen, die ihn lieben, und seine „Gebote halten!

ingleichen:

„Wehe, wehe, die grosse Stadt! Babylon die starke Stadt!

ferner:

„O Herr hilf! o Herr laß wohl gelingen!

ingleichen:

„Wohl auf, wohl auf, Debora! wohl auf, wohl auf, und singe ein „Liedlein!

§. 72.

Wenn auf den Ausruf eine Frage folget: so muß beydes ordentlich angezeiget werden, z. E.

„Ach! wer wird leben, wenn Gott solches thun wird?

ferner,

ferner.

„O ihr unverständigen Galater! wer hat euch bezaubert?

ingleichen.

„Wie gar unbegreiflich sind seine Gerichte! wie unerforschlich seine We-
„ge! wer hat des Herrn Sinn erkannt, und wer ist sein Rathgeber ge-
„wesen?

§. 73.

Siebentens von der Parenthesi.

Die **Parenthesis** wird gebraucht, wenn ein kurzer Gedanke oder Ausspruch rc. der ohne Nachtheil des Verstandes auch wegbleiben könnte, in eine zusammenhängende Rede eingeschoben wird. Hieher gehören alle aparte Reden in dramatischen Recitativen.

(1)

„Wisset ihr nicht, lieben Brüder, (denn ich rede mit denen, die das
„Gesetz wissen,) daß das Gesetz herrschet über den Menschen, so lange
„er lebt?

(2)

„Ist denn Gott ungerecht, daß er darüber zürnet? (Ich rede also auf
„Menschenweise.) Das sey ferne.

(3)

„Jesus gieng hinauf auf einen Berg, und setzte sich daselbst mit seinen
„Jüngern. (Es war aber nahe die Ostern, der Jüden Fest.) Da hub
„Jesus seine Augen auf rc.

(4)

„Gott (sagen sie) ist gnädig: aber rc.

§. 74.

Die Parentheses, die auf einen Punct, auf eine Frage, oder einen Ausruf folgen, sind die am wenigsten unbequemen zur Musik; aber nicht diejenigen, die zwischen zwey Commata, ein Semicolon, oder Colon, oder gar in die Mitte eines Commatis fallen.

§. 75.

Achtens vom Denkstrich.

Der **Denkstrich** findet bey einer Ellipsi und bey einer Aposiopesi Statt, der Vortrag mag schlechtweg oder fragweise geschehen. Der Unterscheid zwischen diesen Figuren besteht darinnen, daß jene nur ein oder ein paar Worte, die sich leicht errathen lassen; diese aber ganze Sachen, die sich nicht allezeit errathen lassen, betrifft.

Erstes Exempel.

aus der Oper Aetius.

Valent. „Wenn aber gleichwohl nun sich einer finden wollte?
Aetius. „Der säh, daß Aetius sich noch so wehren sollte,
„Als wie er für die Ruh von andern hat gethan.
„Er sollte furchtsam seyn, daß dieser Arm noch kann — **Ellips.**
Valent. „Wenn aber du in mir denjenigen solltest finden?
Aetius. „So würd ich erst den Wehrt von dem Geschenk ergründen,
„Weil es dir Mühe macht. Denn wenn man mich beschenkt — Aposiop.
Valent. „Du hast genug geredt. Ich weiß schon wie man denkt.

Zweytes Exempel.

ebendaher.

Fulvia. „Doch, wo du mich noch schimpfst, sag ich dir zum Verdruß — **Apos.**
Maxim. „Schweig, oder itzo soll dein Blut — **Ellips.**
Valent. „Halt, Maximus.

Drittes Exempel.

Aetius. ——————— „O nenne mich getreu,
„Und heiß mich Bräutigam. Was sagt denn diese Scheu?
„O du bist nicht mehr die, die ich in dir verlassen,
Fulv. „Ach! freylich bin ich es. O könnt ich mich nur fassen!
„Hör nur — (Aposiop.) O rede doch, mein Vater itzt für mich.

Vier=

Viertes Exempel.

„Als Amor einst Belinden fand,
„Küßt er mit Inbrunst ihre Hand,
„Und ward nicht müde sie zu küssen.
„O Mutter, sprach er: laß mich wissen,
„Ob? — (Aposiop.) Ich bin deine Mutter nicht;
„Du irrest, Amor, rief Belinde.
„Vergib, sprach dieser, einem Kinde;
„Du hast der Mutter Angesicht.

§. 76.

Der elliptische Denkstrich wird heutiges Tages bey verschiednen andern Gelegenheiten gebraucht, wo weder eine Aposiopesis noch Ellipsis Statt findet; weswegen man sich durch den äußerlichen Strich, (anstatt wessen manchesmal auch zween kleine Striche übereinander gebrauchet werden,) nicht muß verführen lassen. Man sehe folgende Exempel:

(1)

„Auf einmal fällt der aufgehaltne Schmerz
„Des Helden Seele wütend an. Sein Herz
„Hebt die gespannte Brust —. In jeder Ader wühlet
„Ein Dolch —. Sein ganzer Körper fliegt
„Am Kreutz empor —. Er fühlet
„Des Todes siebenfache Greuel —. Auf ihm liegt
„Die Hölle ganz —.

Hier ist nirgends eine Ellipsis; sondern eine **Hypotyposis** oder **Beschreibung**, (nemlich der Todesmartern des Heilandes,) in welcher jeder Satz sowohl mit einem uneigentlichen Punct, wie allhier, als mit einem Semicolo unter- unterschieden werden kann, anzutreffen.

(2)

Fulvia. „Ich bin — vor dir — erschienen —
Aetius. „So vieler Ehrfurcht will sich Fulvia bedienen?

Die beyden ersten Striche bey **bin** und **dir** sind von dem Dichter dazu gebrauchet worden, um den Componisten zu erinnern, daß er die Phrasin: **Ich bin**

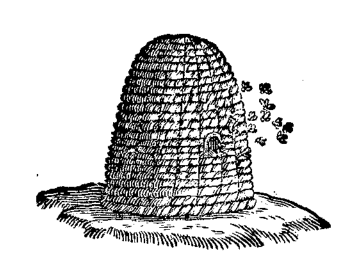
vor

vor dir erschienen, nicht in einem Athem weg singen lassen, sondern, um die unruhige Gemüthsbewegung der Fulvia zu schildern, mit unterbrochnen Tönen durch kurze Einhälte unterscheiden solle. Bey **erschienen** würde eine Aposiopesis Statt finden, wenn man nicht bemerkte, daß das erfolgende Schweigen der Fulvia aus keiner andern Ursache herrühret, als von der Ungeduld des Aetius, der ihre stockende Rede unterbricht.

§. 77.

Der Denkstrich wird noch in vielen andern Vorfällen gebrauchet, z. E. wenn der Dichter oder Redner, ohne gehörigen Zusammenhang, plötzlich von einer Sache zu einer andern übergeht. Da muß denn dieser Strich gleichsam zur Schifbrücke dienen, und den Mangel des Zusammenhanges bedecken. Ferner wenn man den Leser auf den vorhergehenden Satz aufmerksam machen will, und so weiter.

(Die Fortsetzung im künftigen Stück.)



CIX. Brief

Zwölfte Fortsetzung des Unterrichts vom Recitativ.

Berlin, den 4. September 1762.

Zweyter Abschnitt.

Von den musikalischen Unterscheidungszeichen überhaupt.

§. 78.

Ehe wir den musikalischen Ausdruck der grammatischen und rhetorischen Unterscheidungszeichen besonders vornehmen, und jedem Redetheile seine ihm zukommende Abtheilungsformel geben, wollen wir die musikalischen Unterscheidungszeichen zuvor überhaupt kennen lernen.

§. 79.

In der **ariösen Schreibart** hat man 1) ganze Cadenzen; 2) halbe Cadenzen; 3) rhytmische und 4) schwebende Absätze. So wie die ganzen Cadenzen vollkommner sind als die halben: so sind auch diejenigen rhytmischen Absätze, die von den ganzen Cadenzen abstammen, vollkommner als diejenigen, die von den halben ihren Ursprung nehmen; und ferner sind unter den schwebenden Absätzen diejenigen vollkommner, die mit consonirenden Intervallen geschehen, als diejenigen, wo die Intervallen dißonirend sind.

§. 80.

In der **recitativischen Schreibart** hat man 1) ganze Cadenzen; 2) elliptische oder verkürzte ganze Cadenzen; 3) ordentliche Absätze, und 4) schwebende Absätze. Die mechanische Beschaffenheit dieser Abtheilungsformeln wird sogleich gezeiget werden.

§. 81.

Vorläufig ist zu merken, daß, da im Recitative die Aussprache der natürlichen Rede nachgeahmet, und nicht im eigentlichen Verstande gesungen werden soll, man folglich in dieser Schreibart nicht die Erlaubniß hat, so wie in der ariösen, die weiblichen Ausgänge eines Worts auf männliche Art zu endigen; sondern man muß die männlichen Ausgänge wie männlich, und die weiblichen wie weiblich behandeln. Folgende Exempel fehlen hierwider:



§. 82.

Bey dem zweyten Exempel bemerket man, wie die Singstimme mit einer baßirenden Formel schliesset. Dieses war ehedessen in Baßrecitativen stark Mo-

de, und geschicht zur Zeit annoch im französischen Recitativ. Da das italienische Recitativ einerley Singart verlanget, es mag im Diskant, Alt, Tenor oder Baße seyn, so verträget es jene und ähnliche baßirende Formeln im geringsten nicht.

Erstlich
Von den ganzen Cadenzen im Recitativ.

§. 83.

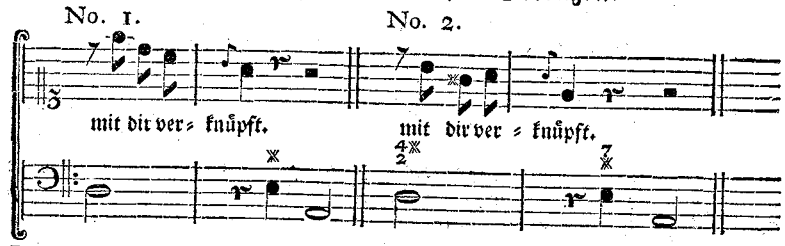
Bey der ganzen Cadenz, die in Ansehung des Baßes, von der Dominante in den Schlußton geschicht, wird insgemein die Quarte oder Sexte des Schlußtons zur Vorbereitung im Basse vorangeschicket. Wenn in dem eigentlichen Gesange die weiblichen Cadenzen nur in gewissen Fällen zugelassen werden: so haben selbige hingegen im Recitative vor den männlichen den Vorzug, besonders am Ende eines Recitativs. Es wäre zu dem Ende gut, daß unsere Poeten ihre Recitative allezeit mit einem weiblichen Reime schlössen, so wie es die Italiener thun. Denn ohne das kann der Componist keine weibliche Cadenzen machen.

(a) Exempel weiblicher Cadenzen.



Unter diesen Cadenzen sind die mit der fallenden Quarte, von den vier ersten Nummern, im weltlichen Styl am Ende gebräuchlicher, als die mit dem wiederhohlten Einklange von der fünften Nummer.

(b) Exempel männlicher Cadenzen.



Die beste unter diesen männlichen Cadenzen ist die von der ersten Nummer.

§. 84.

Wegen der **Schreibart** der weiblichen Cadenz mit der fallenden Quarte ist zu merken, daß die beyden lezten Noten derselben von einigen Componisten anders geschrieben werden als man sie singet, z. E.

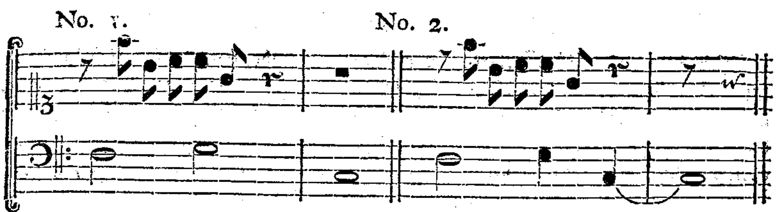


Diese Schreibart ist ohne Zweifel verwerflich, weil man natürlicher Weise und ohne Ursache nicht anders schreiben soll, als man singet; und weil viele Sänger, wegen nicht gnugsamer Einsicht, dadurch irre gemacht, und verführet werden können, besonders in der Mitte eines Recitativs.

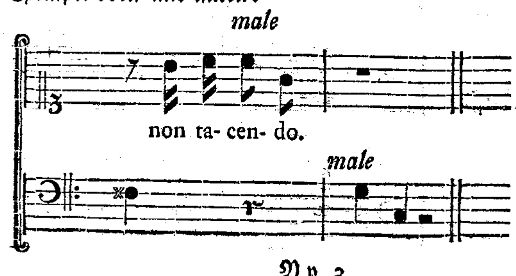
§. 85.

Ferner sind einige gewohnt, die vorlezte Baßnote der Cadenz, nemlich die Dominante, ohne Einschiebung einer Pause, auf folgende Art zu anticipiren, als:

No. 1.



Diese Schreibart taugt deßwegen nicht, weil die Fortschreitung der Harmonie nicht vernünftig daraus erkläret werden kann, wie aus dem folgenden §. erhellen wird; und hernach gesellen sich zu diesem Fehler, noch zween andere bey der zweyten Nummer, nemlich **erstlich**, daß der Baß nicht seinen richtigen Einschnitt bekömmt; (denn die Schlußnote c muß nicht in einen schlimmen, sondern in einen guten Tacttheil fallen;) und **zweytens**, daß hernach eine grössere Note an eine kleinere gebunden wird. Diese Art von Bindung gehet nur zwischen einer weissen und ganzen Note, nicht aber zwischen einer Viertheils- und weissen Note an. Ich weiß, daß von sehr grossen Componisten dergleichen Fehler begangen werden. Aber Fehler bleiben immer Fehler, sie finden sich wo sie wollen. Insgemein hat dieses an dergleichen Nachläßigkeiten Schuld, daß man die Recitative, als eine vermeinte Kleinigkeit, immer zulezt verspparet, wenn Arien, Chöre ꝛc. und alles bereits fertig ist. Alsdenn wird über Hals und Kopf geeilet, und das Recitativ ohne die geringste Ueberlegung nur so hingeschmieret. Wenn aber gleichwohl die Erfahrung lehret, daß sehr viele Componisten gar hübsche Chöre, und Arien, ꝛc. aber nicht ein einziges nach allen seinen Theilen richtiges Recitativ zu setzen im Stande sind: so muß das Recitativ gleichwohl keine solche Kleinigkeit seyn, die sich halb schlafend machen lässet —. Der bey No. 2. in Ansehung des Einschnitts im Baße befindliche Fehler befindet sich in dem folgenden Exempel oben und unten:



Ich

§. 86.

Ich komme auf die Harmonie der ganzen Cadenzen. Was ich in Ansehung derselben zu erinnern habe, betrifft die antepenultimam der Cadenz, oder die Note welche vor der Dominante vorhergehet, und zwar wenn selbige die Quarte der Schlußtonseyte ist, und nicht den vollkommnen Dreyklang, sondern den Secundenaccord mit der übermäßigen Quarte rc. über sich hat, z. E.



Jedermann weiß, daß nach der Harmonie der übermäßigen Quarte der Baß unter sich gehen muß. Da selbiger nun allhier über sich gehet, so fragt es sich, wie diese Freiheit zu erklären ist. Denn von dem Secundenaccord zu dem Accord der Dominante, der sowohl der vollkommne Dreyklang als der Septimenaccord seyn kann, fortzugehen, ist nicht nur an sich falsch, sondern kann in gewissen Lagen der rechten Hand, wenn auf eben derselben Baßnote der vollkommne Dreyklang vor dem Secundenaccorde vorhergehet, annoch den Fehler der Quinten und Octaven nach sich ziehen.

§. 87.

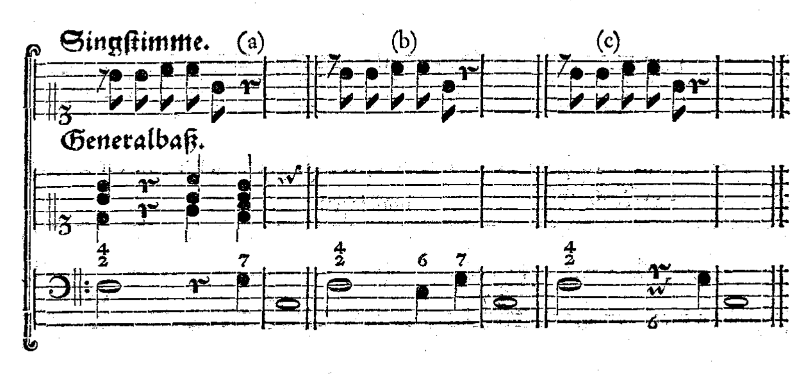
Einige Componisten bedienen sich anstatt des Secundensatzes, des Sextquartaccordes über der bewußten Quarta toni; schlagen zur Pause die Septime und Quinte von dieser Seyte an, und procediren hernach weiter als:

Singstimme.

Generalbaß.

Ich

Ich will in dem Falle, da der Sextquartenaccord angeht, keine Einwendung wider diesen Proceß machen. Aber wie, wenn selbiger nicht Statt findet, und der Secundenaccord genommen werden muß? Da bleibt nichts anders übrig, als daß man, da wo die Pause im Baße vorkömmt, eine Ellipsin annimmt, und den Sextenaccord der ausgelaßnen Note bey den Schlußtönen der Singstimme ohne Baß anschläget, wie bey No. (a). Daß diese Erklärung nicht ungereimt ist, kann man daraus erkennen, weil einige gewissenhafte Setzer sogar den ausgelaßnen Sextenaccord mit samt dem Baße ordentlich zu Papier bringen, wie man bey No. (b) siehet. Diese Schreibart bey der zweyten Nummer, ob sie gleich an sich regelmäßig ist, scheinet mir dennoch nicht nachahmenswehrt zu seyn, weil sie einen unerfahrnen Generalbaßisten veranlassen würde, den Baßton des Sextenaccordes, allhier e, anzuschlagen, der gleichwohl nicht angeschlagen werden soll. Um aber dennoch den Sextenaccord anzeigen zu können, der **mit der rechten Hand allein dreystimmig** gemachet werden soll, so ist meines Erachtens kein besser Mittel dazu, als den ausgelaßnen Baßton mit einem Custode zu bezeichnen, und die Ziffer 6 unter die Pause zu setzen, wie bey No. (c).



§. 88.

Von dem **Gebrauch** der ganzen Cadenzen überhaupt zu sprechen, so finden sie sowohl im Lauffe eines Recitativs, als am Ende Statt. Indeßen müssen sie in der Mitte eines Recitativs, besonders eines kurzen, nicht ohne gegründete Ursachen dazu angebracht werden, wie ehedeßen geschahe.

Zwey-

Zweytens.
Von den elliptischen Cadenzen im Recitativ.

§. 89.

Die elliptische Cadenz ist eine verkürzte ganze Cadenz, und bestehet darinnen, daß man den Schlußton auslässet, und sich von der Dominante sogleich in einen andern Ton begiebt, z. E.



§. 90.

Bey diesen elliptischen Cadenzen wird öfters die Dominante mit der Quarte des Tons verwechselt, als:



§. 91.

Die elliptischen Recitativcadenzen sind im geringsten nicht mit den unterbrochnen Cadenzen der ariösen Schreibart zu vermischen, indem sie den Wehrt von ganzen Cadenzen haben, ob sie auch gleich anstatt der ordentlichen Absätze gelegentlich gebraucht werden können. Uebrigens ist leicht zu erachten, daß sie nirgends als in der Mitte eines Recitativs Platz finden.

(Die Fortsetzung im künftigen Stück.)

Kritische Briefe über die Tonkunst.

CX. Brief

Dreyzehnte Fortsetzung des Unterrichts vom Recitativ.

Berlin, den 11. September 1762.

Drittens.

Von den ordentlichen Absätzen oder Quasischlüssen im Recitativ.

§. 92.

Die **ordentlichen Absätze** oder **Quasischlüsse** des Recitativs sind sowohl männlich als weiblich. Sie bestehen aus einer Folge von zwo Harmonien, wovon die erstere sowohl dissonirend als consonirend seyn kann. Die letztere hingegen, mit deren Eintritt der Quasischluß gemachet wird, muß consonirend seyn. Hier sind einige Formeln, die man hauptsächlich in Ansehung der Gänge im Baße, und der zum Grunde liegenden Accorde, betrachten muß, indem die Singstimme nach Beschaffenheit der Declamation, der Anzahl der Worte und anderer Umstände, auf vielerley Art ausgebildet werden kann. **Doch muß der Schluß allezeit mit fallenden Noten geschehen**, wenn nicht gewisse Umstände, die in der Folge werden erkläret werden, das Gegentheil, nemlich **steigende Noten** erfordern. Endlich finden alle Formeln, **ausgenommen die für die weiche Tonart alleine sind**, in beyden Tonarten Statt, wenn sie zur Ersparung des Raums, nur gleich in einer einzigen allhier erscheinen. Diese Formeln nehmen übrigens nur **auf folgende vierfache Art** ihren Ursprung, als:

1) **von den zu einer ganzen Cadenz gehörigen beyden letzten Accorden**; nemlich vom Accord der Dominante, welcher sowohl der vollkommne Dreyklang, als der Septimenaccord seyn kann; und vom Accord der Finalseyte, z. E. in C dur von g h d f, und c e g; und in A mol von e gis h d und a c e.

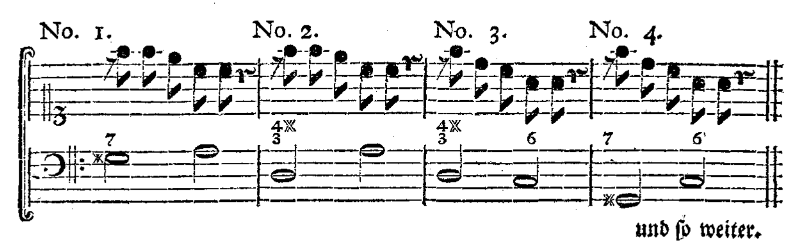
Die **letzte Note** eines Quasischlusses von dieser Art ist allezeit entweder eine Finalseyte, oder eine Mediante, sowohl im Basse, als in der Singstimme, wie aus folgenden Exempeln erhellet.



Alle diese Formeln sind sowohl für die weiche Tonart als harte Tonart gerecht. Wenn man sie männlich haben will, so wird die letzte Singnote weggelassen.

2) von

2) **von dem verminderten Septimenaccorde auf dem Semitonio der weichen Tonart, und dem Dreyklange der Finalseyte.** Die letzte Note ist allhier wiederum entweder eine Finalseyte, oder eine Mediante, als:



Diese Formeln finden nur in der weichen Tonart alleine Platz.

3) **von den beyden Accorden, die in andern musikalischen Schreibarten eine halbe Cadenz formiren.** Hier ist die letzte Baßnote entweder eine Dominante, wie in den vier erstern Nummern; oder eine Mediante, wie bey der fünften Nummer.



So wie die vier erstern Formeln mit gehöriger Anordnung ebenfals in der Durtonart Statt finden, eben so findet die allerletzte in dem Moltone Platz.

4) **von den beyden Accorden, die in der ariösen Schreibart von der Dominante zur Sexte eine unterbrochne Cadenz formiren**, als:



§. 93.

Unter diesen **viererley Arten** von Quasischlüssen sind **die beyden erstern**, nemlich die von der ganzen Cadenz abstammen, und hernach die, wo der vorletzte Accord der verminderte Septimensatz ist, **die vollkommensten**; und die beyden letztern die **weniger vollkommnen.** Alle Formeln übrigens, die in Ansehung der Folge und Beschaffenheit der Harmonie nicht mit der einen oder andern dieser viererley Arten übereinkommen, können keine Quasischlüsse abgeben.

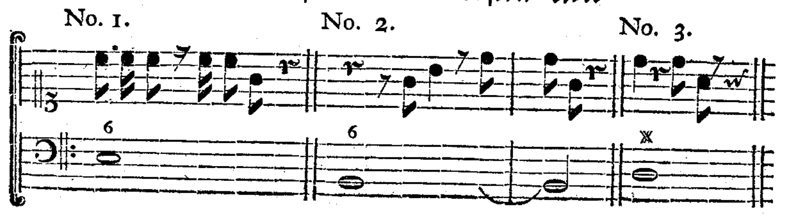
Viertens

Von den schwebenden Absätzen.

§. 94.

Die schwebenden Absätze, welche sowohl männlich als weiblich seyn können, bestehen entweder nur aus einem blossen Einschnitt in der Melodie bey liegenbleibendem Baße; oder es wird zugleich der Baß dabey verändert. Wir haben also **zweyerley Arten** von schwebenden Absätzen.

1) Exempel von der ersten Art.



No. 4.



Man wird in den vorhergehenden Exempeln bemerken, α) daß die schwebenden Absätze von dieser Art in Ansehung der zum Grunde liegenden Harmonie, **con- und dißonirend** seyn können; β) daß dieselben sowohl mit einer einzigen Note, oder dem wiederhohlten Einklange, als mit einem Terzen-Quarten-oder Quintensprunge geschehen können; γ) daß diese Sprünge sowohl **fallend** als **steigend** gemachet werden können. Der Unterscheid zwischen den steigenden und fallenden, und consonirenden und dißonirenden Absätzen wird in der Folge erkläret werden.

2) Exempel von der zweyten Art.





und immer so weiter.

Man wird aus den vorhergehenden Exempel, die annoch auf verschiedne andre Arten möglich sind, ersehen, 1) daß diese mit zweyerley Harmonien geschehenden schwebenden Absätze, in Absicht auf den lezten Accord, **con-** und **dißonirend** seyn können; und 2) daß sie sowohl mit **steigender** als **fallender** Melodie gemachet werden.

Dritter Abschnitt.

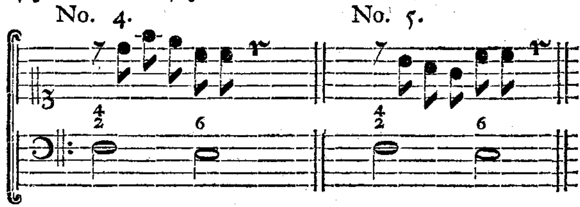
Von dem Ausdruck der grammatischen und rhetorischen Unterscheidungszeichen im Recitativ.

§. 95.

Es ist ein Irthum, den einige Musiker hegen, daß alle verschiednen Redetheile entweder **durch die Gänge des Baßes allein**, oder **durch die Formeln der Singstimme allein**, in allen Fällen unterschieden werden können. So lange bey uns die Musik harmonisch ausgeübet wird: so lange ist dieses unmöglich. Ich will zum Beweise nur ein Paar Exempel anführen.



Hier sind die melodischen Tonformeln überall einerley. Gleichwohl enthält die erste Nummer eine ganze Cadenz, die zweyte einen Quasischluß, und die dritte nur einen schwebenden Absatz.



Die Progreßion und Harmonie des Baßes ist in beyden Nummern einerley. Wer aber Acht giebt, wie bey der vierten Nummer die Melodie fällt, bey der fünf-

fünften hingegen steiget, der erachtet leicht, daß die beyden Tonformeln so wenig einerley sagen können, so wenig in der natürlichen Rede das Steigen und Fallen der Stimme zu einerley Ausdruck gebraucht wird.

§. 96.

Was folget aus allem diesen? Dieses, daß man, um den Abtheilungszeichen ihr gehöriges musikalisches Merkmal zu geben, sowohl den Baß als die Singstimme, und sowohl die Harmonie als Melodie zugleich vor Augen haben muß.

§. 97.

Wenn man den innern Wehrt der grammatischen Abtheilungszeichen untersuchet: so lassen sich selbige in die drey folgenden auflösen,

1) in den eigentlichen Punct;

2) in den uneigentlichen Punct. Hieher gehört das Colon, nebst dem Semicolo, und dem ganzen Commate in verschiednen Vorfällen.

und 3) in das halbe Comma.

§. 98.

Wir brauchen also ebenfalls nicht mehr, als dreyerley Abtheilungsformeln im musikalischen Recitativ. In der That sind im Grunde nicht mehrere, als drey Arten von Formeln vorhanden, nemlich

1) die **Cadenz**, obgleich selbige ihrer Gattung nach entweder **ganz** oder **elliptisch** ist:

2) Der **Quasischluß**, der seiner Kraft nach **mehr** oder **weniger** vollkommen ist;

und 3) der **schwebende Absatz**, der seiner Kraft und Gattung nach entweder **consonirend** oder **dißonirend**; und entweder **mit bleibendem** oder **veränderterem Baße**, ingleichen **steigend** oder **fallend** gemachet wird.



CXI. Brief

Vierzehnte Fortsetzung des Unterrichts vom Recitativ.

Berlin, den 18. September 1762.

§. 99.

Diesem zu Folge kann die Lehre von der grammatischen Interpunction, und deren musikalischem Ausdruck auf folgende Art kürzlich vorgetragen werden:

1) Wo ein völliger Verstand, oder ein Periode ist, dahin gehört ein **Punct.**

2) Es wird aber die Rede von ebenderselben Sache entweder fortgesetzet oder nicht.

α) In dem leztern Falle, wo der **Punct eigentlich** oder **ganz** ist, wird in der Composition des Recitativs die **Cadenz** gebraucht.

β) In dem erstern Falle, wo der **Punct uneigentlich** oder **halb** ist, wird in der Musik entweder der **Quasischluß** oder ein **consonirender Einschnitt** gebraucht; jener, wenn der Vortrag lang ist; dieser wenn derselbe nur aus etlichen Worten, oder gar nur einem einzigen besteht.

3) Binnen ebendemselben Perioden hänget der Verstand mehr oder weniger zusammen.

α) In dem leztern Falle, wo entweder ein **Colon, Semicolon** oder **ganzes Comma**, nach der unter diesen Zeichen möglichen richtigen Verwechselung, Statt findet, wird der **Quasischluß** in der Composition gebraucht.

β) In dem erstern Falle, wo nichts als ein geschriebnes oder ungeschriebnes **halbes Comma** Statt findet, wird ein **schwebender Absatz** in der Composition gebraucht.

§. 100.

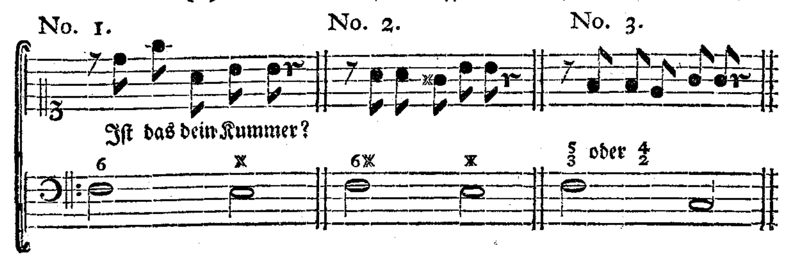
Bevor ich die Sache mit Generalexempeln erläutere, und hin und wieder annoch einige besondere Anmerkungen mache, wollen wir uns mit dem Ausdruck der **vier rhetorischen Unterscheidungszeichen**, und des **Coli beym Anführen**, bekannt machen.

Erstlich
Von dem Fragezeichen.

§. 101.

Der Ausdruck für die **Frage** wird in der recitativischen Schreibart von der Harmonie der Quasischlüsse, und öfters auch der schwebenden Absätze entlehnet. Nichts als die Art der Melodie, welche beym Schlusse der Frage **mit steigenden Noten**, sprung- und stuffenweise, nach Beschaffenheit der zum Grunde liegenden Harmonie, ordentlicher Weise bezeichnet wird, unterscheidet die Frage von den andern Arten der bloß grammatischen Absätze. Man sehe folgende Formeln.

(1) Von Quasischlüssen entlehnet.





No. 7.



Die vollkommensten Formeln hierunter, womit man ein Recitativ schliessen kann, wenn es der Text verlanget, sind die von den **beyden ersten** Numern für die **weiche**; die von der **dritten**, und **vierten** für die **harte**, und die von der **fünften und sechsten** für **beyde Tonarten**. Die von No. 7. 8. und 9. wo der Baß beständig eine Mediante ist, da er in den vorhergehenden entweder eine Dominante oder eine Finalseyte war, wurden in den vormaligen Zeiten erstaunlich in allen beyden Tonarten gemartert; nicht etwann, wenn eine **Frage** oder **Ausruf** oder besondere Emphasis auf dem lezten Worte vorhanden war, wo wider nichts einzuwenden gewesen wäre, sondern ohne daß die geringste Spur von einer Frage oder Nachdruck 2c. im Texte existirte.

(2) Von schwebenden Absätzen entlehnet.





und so weiter.

Der Platz der Ausdrücke von dieser Art ist in der Mitte eines Recitativs, 1) wenn die Frage nur aus sehr wenig Worten oder gar nur aus einem besteht; und 2) wenn mehrere Fragen aufeinander folgen, wovon die lezte denn ihr Tractament von den ordentlichen Absätzen entlehnet.

§. 102.

Als eine Ausnahme von der Regel ist zu merken, daß man 1) bey zärtlichen und schmerzhaften Fragen, und 2) wenn sehr viele Fragen unmittelbar hintereinander vorkommen, hin und wieder die Melodie fallen zu lassen, die Erlaubniß hat; jedoch lieber sprung- als stuffenweise, z. E.



§. 103.

§. 103.

Die **dactylischen Ausgänge** in der Musik sind so gut bey der Frage, als bey einem andern Absatze, in der Mitte eines Recitativs, erlaubt, z. E.



Der am meisten in die Augen fallende Dactylus ist der von **selber ist**. Hingegen ist die Art der Cäsur bey **lieben den** nicht weniger dactylisch, welches man besonders erfähret, wenn man statt der Note h zu dem Worte **den**, den Einklang g von der vorhergehenden Note nimmt. Daß aber das h allhier genommen worden, ist des auf dem Worte **den** liegenden Nachdruckes wegen geschehen. Mit jambischen Cäsuren könnte das Exempel folgendergestalt gesetzet werden:



Zweytens
Von dem Ausrufungszeichen.

§. 104.

Der **Ausruf** besteht entweder nur aus einer kurzen Ausrufungsformel, die sowohl ein Vocativus oder Imperativus, als eine Interjection seyn kann; oder er besteht aus einer Phrasi. **Im ersten Falle** wird er durch einen blossen Einschnitt in der Melodie ausgedrückt, und zwar entweder sprungweise, oder im Einklange. Ist der Affect freudig, so geschicht der Sprung ordentlicher Weise aufwärts mit einer grossen Terz, mit einer Quarte oder Quinte. Ist der Affect traurig,

 so

so geschicht der Sprung ordentlicher Weise abwärts mit einer kleinen Terz, mit einer Quarte oder Quinte; ingleichen öfters mit einer steigenden übermäßigen Quarte oder fallenden falschen Quinte. **Im zweyten Falle** wird die Harmonie eines Quasischlusses zum Grunde der Melodie gelegt, welche leztere bey freudigen Affecten steigend, und bey traurigen fallend, ordentlicherweise geendigt wird. Ich sage **ordentlicher Weise**, weil theils die Beschaffenheit der Harmonie, theils der Grad des steigenden oder fallenden Affects, und andere Umstände mehr hierinnen eine Veränderung machen können. Man sehe folgende Exempel.



Ob man gleich am Ende des zweyten Exempels das Ausrufungszeichen im Schreiben übergehet: so ist es dennoch in der Composition desselben gut, daß die Phrasis der Begebenheit, die den Ausruf veranlasset hat, mit einer steigenden Melodie geendiget, und dadurch der Verstand aufmerksam gemachet wird. Bey der dritten Nummer wird die Ausrufungsformel fallend, der Vocativus hingegen steigend geendiget. Das Gegentheil geschicht bey der vierten Nummer, wo die Ausrufungsformel erhöht, und der Vocativus erniedrigt wird.



In einem Exempel, wie bey der sechsten Nummer, wo so viele Ausrufe hintereinander vorkommen, und wo nach jedem Worte ein Einschnitt gemachet werden muß, sind musikalische Ursachen vorhanden, diese Einschnitte mit abwech-
seln-

selnden steigenden und fallenden Sprüngen zu machen, wenn gleich eben derselbe Affect überall vorhanden ist.

§. 105.

Wenn der Text eines Recitativs mit einem Ausruf schliesset, so kann man nach Beschaffenheit der Umstände mit einem Quasischluß, oder mit einer vollkommnen Cadenz die Musik endigen, z. E.

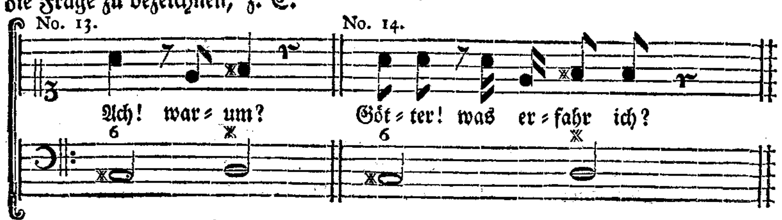
No. 11. Mit einer Cadenz.



Wenn das Wörtchen o mit einem Vocativus oder Imperativus verbunden ist: so muß es durch keine kleine Einschnittspause von seinem Hauptworte getrennet werden. Anders verhält es sich mit dem Worte **ach**; oder wenn das Wörtchen o anstatt **ach** gebraucht wird, wie z. E. bey der zwölften Nummer geschehen könnte.

§. 106.

Wenn ein Ausruf und Frage einander folgen, so muß man nicht vergessen, die Frage zu bezeichnen, z. E.



(Die Fortsetzung im künftigen Stück.)

Kritische Briefe über die Tonkunst.

CXII. Brief

Funfzehnte Fortsetzung des Unterrichts vom Recitativ.

Berlin, den 25. September 1762.

Drittens
Vom Parenthesis.

§. 107.

Unter den verschiednen möglichen Manieren, einen eingeschalteten Satz musikalisch auszudrücken, ist überhaupt wohl diejenige die richtigste, und zugleich für das Recitativ die bequemste, da man solches mit einer etwas erniedrigten Melodie thut, nach welcher man zu der unterbrochnen Modulation zurücke kehrt, z. E.





Viertens.
Vom Denkstrich.

§. 108.

Der **Denkstrich**, der eine Ellipsin oder Aposiopesin bemerket, kann ohne Zweifel durch nichts anders, als durch eine Dissonanz, deren Auflösung entweder verzögert; oder dem Generalbaße, oder wenn es in einem dialogischen Recitativ ist, der andern unterredenden Person überlassen wird, bequem ausgedrücket werden. In der ariösen Schreibart sind hierbey zugleich die Pausen gut zu gebrauchen. Man sehe folgende Exempel von der recitativischen Schreibart.

Erstes Exempel.

Als sich **Matusius** und **Timantes** in der Oper **Demophontes**, die sowohl Graun als Haße gesetzet hat, über die Gefahr unterreden, womit ihnen der Zorn des Königs drohet: so spricht der um die Rettung bekümmerte Matusius: **Und die einzige Hofnung** —
und Timantes antwortet:

Die, werthster Freund, besteht in der Flucht.

Es

Es mag Matusius von freyen Stücken innehalten, um die Gesinnung des Timantes zu erfahren; oder es mag dieser jenen unterbrechen: so kann Matusius nichts anders thun, als daß er mit einer Dissonanz endiget. Timantes hingegen muß dieselbe, da er dasjenige, was an der Rede des Matusius fehlet, ergänzet, auflösen; und damit geschicht der rhetorischen Figur, und zugleich der Musik genug.



Zweytes Exempel.

Aetius machet, in der Oper dieses Nahmens, nach seiner siegreichen Wiederkunft aus den catalaunischen Feldern, seiner versprochnen Braut **Fulvia** den Vorwurf, daß sie zu ehrerbietig mit ihm umgehe; und will daraus schliessen, daß sie nicht mehr diejenige für ihn sey, die sie sonst gewesen. Sie widerlegt seinen Vorwurf mit den Worten:

Oh Dio! Son quella. **(O Himmel! Ich bin noch eben diejenige.**
Ma senti —. **(Aber, höre —.**

Hier bricht sie ab, und ersucht ihren Vater, den Maximus, an ihre Stelle das Wort zu führen

— Ah! genitor, per me favella. **(Ach! Vater, rede du für mich.**

Dieses hat Herr Graun auf folgende Art gegeben:



Hier ist nicht allein die Ellipsis schön ausgedrücket; sondern die Veränderung der Modulation bey *ma* (aber) zugleich sehr glücklich angebracht worden. Die nach *senti* vorkommende zwiefache Pause kann dazu dienen, den Sänger auf die Art seines Vortrages aufmerksam zu machen, wenn es der Denkstrich nicht allein thut.

(Die Fortsetzung künftig.)

Ende des dritten Theils.



Nachricht von einem historischen, theoretischen und practischen musikalischen Lexico.

Ohne Zweifel hat sich seit dem Jahre 1732. da das **walthersche musikalische Lexicon** in der Welt erschien, sehr vieles in dem Gebiete der Tonkunst zugetragen, welches keiner in diesem Buche zu finden verlangen wird. Aber vielleicht haben sich schon vorher, in dem großen Zeitraum vom Jubal bis auf Walthern, noch weit mehr Dinge ereignet, als man in diesem Buche findet —

Ich nehme es dem Herrn Walther nicht übel, daß er nicht alles, was gesagt werden konnte, gesaget hat. Es ist leichter, die Mängel eines Lexici anzuzeigen, als sie zu heben. Zu einer vollständigen Ergänzung derselben gehören die Kräfte und Bemühungen mehrer, als eines einzigen Menschen. Aber bey dem allen wird man nicht in Abrede seyn, daß es gut wäre, wenn wir ein musikalisches Lexicon hätten, worinnen nicht allein dasjenige gute zu finden wäre, was im Walther stehet; sondern wo noch mehreres, sowohl in Ansehung der Zeiten vor Walthern, als derer nach ihm, zu finden wäre; und welches doch nicht einmal die äußerliche Größe und Weitläuftigkeit des waltherschen Lexici hätte.

Ich bin, vielleicht durch die gütige Nachsicht verleitet, womit das Publicum meine bisherige wenige Bemühungen aufzunehmen beliebet, auf den Einfall gekommen, ein Lexicon von dieser Art zu schreiben. Ich nehme mir die Freiheit, den Freunden der musikalischen Litteratur, gelehrten und musikalischen Standes, mein Vorhaben hiermit zu eröfnen, und selbige, zur Unterstützung und Beförderung meiner Bemühungen in diesem Puncte, um ihren gelehrten Beytrag gehorsamst zu ersuchen. Wer an den Rand des waltherschen Lexici hin und wieder einen Irthum ausgeworfen hat; wer sowohl in Absicht auf die Historie, als Theorie und Praxin der Musik Entdeckungen gemacht, die im Walther nicht anzutreffen sind; wer als ein ehrlicher Weltbürger lebet, er mag nur etliche hundert, oder etliche tausend Thaler alle Jahre zu verzehren haben, und zugleich der Welt nützliche Dienste leistet, es mag durch historische, theoretische oder practische musikalische Ausarbeitungen, oder durch brauchbare mechanische Erfindungen geschehen; alle diejenige sind im Stande, zur Vollkommenheit meines Lexici das ihrige beyzutragen, und ich mache mir die Hofnung, daß sie, gegen Versicherung aller möglichen Erkenntlichkeit auf meiner Seite, es thun werden.

Meine Wohnung ist beständig **bey dem Herrn Hofklempner Hübner, unweit der werderschen Kirche.** Ich ersuche jeden, den mir bestimmten Beytrag gerade mit der Post an mich zu übermachen, da die Einschlüsse manchesmal das Unglück haben, wo nicht verlohren zu gehen, jedennoch sehr lange liegen zu bleiben, ehe sie abgegeben werden. Dürfte ich noch etwas hinzufügen, so wäre es dieses, daß jeder, der mich mit seinem Beytrag beehren will, selbigen so viel als möglich beschleunigte, und ihn längstens innerhalb zween Monathen an mich gelangen ließe, weil mit dem Abdrucke des Werkes, welches im Verlag der **Weverschen Buchhandlung** allhier in Berlin, in groß 8. mit gespaltenen Columnen und saubern kleinen Charactern, auf gut Papier gedruckt, auf künftige Ostern erscheinen wird, sogleich nach der Leipziger Michaelis-Messe dieses Jahres der Anfang gemachet werden soll. Berlin den 9ten September 1762.

Friedrich Wilhelm Marpurg.

Bey dem Verleger dieser Blätter, dem Buchdrucker, Friedrich Wilhelm Birnstiel, zu Berlin, sind folgende musikalische Verlagsbücher um beygesetzte Preise zu haben.

1. Musikalisches Allerley, welches dazu bestimmt ist, die neuesten musikalischen Versuche guter Tonkünstler in Sing= und Spielsachen, Clavier=Violin= und Flötenstücken, ꝛc. kleinern und größern Aufsätzen, Oden, Arien, ꝛc. Polonoisen, Menuetten, Märschen, ꝛc. Duetten, Trios, Fugen und Synfonien, ꝛc. characterisirten Stücken und Sonaten, im deutschen, italienischen und französischen Geschmack, zu sammeln, und nach und nach zum Vorschein zu bringen. 8 Sammlungen, Fol. Berlin, jede à 16 gr. 5 Rthlr. 8 gr.
2. Kritische Briefe über die Tonkunst, mit kleinen Clavierstücken und Singoden begleitet von einer musikalischen Gesellschaft in Berlin. 1ter Band bestehend aus 4 Theilen, 4. Berlin, 1760. 2 Rthlr. 18 gr.
3. dito desselben 2ten Bandes 1, 2, und 3ter Theil, jeder à 16 gr. 2 Rthlr.
4. Kleine Clavierstücke nebst einigen Oden von verschiedenen Tonkünstlern. 2 Theile, Querfolio 1760. 1 Rthlr.
5. Oden mit Melodien, 1ter Theil, Querfolio, 1760. 12 gr.
6. Nebenstunden der Berlinschen Musen in kleinen Clavierstücken. 1ste Sammlung, Querfolio, 1762. 12 gr.
7. Kirnbergers, Joh. Philipp, Clavierübungen, mit der Bachischen Applicatur in einer Folge von den leichtesten bis zu dem schwersten Stücken. 1ste Sammlung, Querfolio, 1762. 12 gr.
8. dito desselben 2te Sammlung. 1762. 12 gr.
9. —— 1ste Sonate, ein Trio für 2 Violinen und den Baß. Folio, 1762. 8 gr.
10. —— 2te und 3te Sonate für die Flöte Traversiere und den Baß. 12 gr.





Kritische Briefe

über die

Tonkunst,

mit kleinen

Clavierstücken und Singoden

begleitet,

von

einer musikalischen Gesellschaft in Berlin.

Zweyter Band. Vierter Theil.

Berlin, bey Friedrich Wilhelm Birnstiel, privil. Buchdrucker. 1763.

Wegen verschiedner anderen Beschäftigungen hat der Inhalt und das Register über die vier Theile dieses zweyten Bandes nicht zu rechter Zeit fertig werden können. Man wird beydes mit dem ersten Theile des dritten Bandes zugleich ausgeben.

CXIII. Brief

Sechzehnte Fortsetzung des Unterrichts vom Recitativ.

Berlin, den 2. October 1762.

Fünftens

Vom Colo beym Anführen.

§. 109.

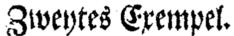
Das grammatische Colon bey Anführung eigner oder fremder Worte kann bald durch einen blossen Einschnitt in der Melodie, bey bleibendem Baße; und bald durch die Formeln des Quasischlusses, und zwar besser mit einer steigenden als fallenden Melodie ausgedrücket werden. Denn natürlicher Weise lässet man beym Anführen nicht die Stimme sinken, sondern man erhebt sie vielmehr. Uebrigens ist es gut, sobald die fremden Worte rc. ihren Anfang nehmen, die Modulation zu verändern, wenn sonst nicht andere Umstände im Wege sind.

Erstes Exempel.





Obgleich der Einschnitt mit der absteigenden Quintenformel von der zweyten Nummer sehr häufig ehedessen beym Anführen gebrauchet worden ist: so ist doch der mit der aufsteigenden von der ersten Nummer aus vorhin angeführten Ursachen dennoch besser.



Zweytes Exempel.



Die nach dem Colo, schon auf der Pause, sich verändernde Harmonie, und das darauf folgende Arioso, unterscheidet das Angeführte ohne Zweifel sehr genau von dem vorhergehenden.



Drittes Exempel.



Da



Da zwischen den Wörtern **viel Menschen**, und **sag ich**, ein schwebendes Comma ist, welches der Sänger mit einem kurzen Einhalt bezeichnen muß, wenn gleich keine Pause da stehet; und da nach **sag ich**, ein durch eine Pause angezeigter ähnlicher Einhalt Statt findet: so ist bey dieser Art von Anführung, die nicht leicht zu componiren ist, die Anführung so gut als möglich ausgedrücket worden.

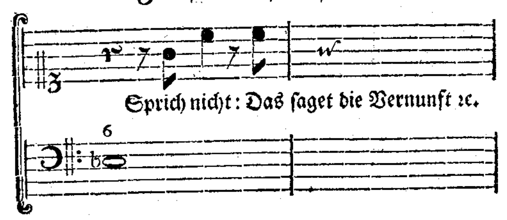


Viertes Exempel.



Hier kommt eine Anführung und Frage zusammen, wovon jene gänzlich in diese übergeht.

Fünftes Exempel.



Zu der Anführungsformel gesellet sich hier annoch der auf **nicht** gehörige rhetorische Accent, wovon schon jedes die erhöhte Melodie verlanget.

Sechstes Exempel.



Der Anführung ist schon bey **und spricht** Recht geschehen, weswegen bey **Angesicht** der gemeine, nemlich der fallende Quasischluß gebraucht wird.

Sie=

Siebentes Exempel.



Von diesen beyden Nummern ist die erste um soviel ausdrückender, weil die Worte **spricht er** nicht allein mit erhöhter Stimme, und so wie in der natürlichen Rede, mit einem weiblichen Metro, ausgesprochen werden; sondern weil auch der ganze Schwung der Melodie in Absicht auf den dem Sprechenden zukommenden Ton malerisch ist, so wie es die zweyte Nummer seyn würde, wenn man die Worte: **demüthig spricht er**, darunter setzte.

§. 110.

Ein gewisser berühmter Componist hat einmal das Colon beym Anführen durch eine Dißonanz zu bezeichnen versuchet, die sich zum Anfang der angeführten Worte auflöset, als:



So scharfsinnig und wohl ausgedacht dieses Kunststück zu seyn scheinet: so ist es fürs erste wider die Natur der Interpunction, indem die Deutlichkeit darunter leydet. Wenn man hernach bedenket, daß der Ausruf: **o! welche Herrlichkeit hat der, der sprechen kann**, eine gewisse Versicherung enthalten, und keinen Zweifel erregen soll: so siehet man, daß der Ausdruck mit der Dissonanz nicht das ist, was er seyn soll. Der folgende einfältige Ausdruck, der in der Folge ebenfalls nach D mol hinleitet, scheinet mir dem Verstande des Textes anbequemter, und also wahrer zu seyn; nemlich:



§. III.

Es ist ein Fehler, das Colon beym Anführen durch eine ganze Cadenz zu bezeichnen, z. E.



Sech=

Sechstens
Generalexempel über den Ausdruck der grammatischen und rhetorischen Unterscheidungszeichen.

§. 112.

Bevor man sich zur Betrachtung der folgenden Exempel wendet, beliebe man das zurücke zu lesen, was im §. 97. 98. und 99. Seite 364. und 365, von der Reduction der verschiednen grammatischen Abtheilungszeichen **auf drey**, und von der Anwendung der musikalischen Unterscheidungszeichen auf selbige, gesaget worden ist.

Erstes Exempel. Aus dem Ezio des Herrn Capellm. Haße.



(i)



(Die Fortſetzung im künftigen Stück.)

Kritische Briefe über die Tonkunst.

CXIV. Brief

Siebzehnte Fortsetzung des Unterrichts vom Recitativ.

Berlin, den 9. October 1762.

§. 113.

Um die Composition des vorhergehenden Textes, der aus der Oper Aetius genommen ist, desto besser im Ganzen einsehen zu können, will ich die zu Dresden davon bekannt gemachte poetische Uebersetzung für die Leser in der deutschen Sprache voranschicken. Selbige lautet folgendermaßen:

„Wir haben, Herr, gesiegt. Der, der durch seine Macht
„Der Menschen Schrecken war, sucht gegen Mitternacht
„Sein Heil in seiner Flucht. Es ist noch nicht geschehen,
„Daß man den Attila sich hat verfärben sehen.
„Solch Metzeln hat wohl noch die Sonne nie erblickt.
„Die Erde wurde fast von Todten eingedrückt.
„Man sah vergossen Blut in ganzen Strömen fließen.
„Man konnte eigentlich vor dem Geschrey nicht wissen,
„Was Drohn, was Winseln war. Man kennte auch nicht mehr
„Die Ueberwundenen vor ihren Siegern sehr.

§. 114.

Da unter allen hier vorkommenden Puncten nur der letzte bey *(x) i vinti* vollkommen ist; alle übrige aber unvollkommen sind, und nur **anstatt des zergliedernden Semicoli** stehen: so hat der Componist auch nirgends als am Ende des Textes nemlich bey *i vinti* eine vollkommene Cadenz gebraucht; und alle übrige unvollkommne Puncte mit einem Quasischlusse abgefertiget. Diese **unvollkommnen Puncte** finden sich

a) bey *vincemmo*. Weil der Periode nur aus zwey Worten bestehet, und also sehr kurz ist: so wird er durch eine bloße schwebende Absatzformel; und zwar, bey liegenbleibender Harmonie, durch einen blossen **consonirenden Einschnitt** in der Melodie (CX. Brief, Seite 360.) ausgedrückt.

d) bey *ritorna*. Hier wird der Periode mit einem Quasischluß, der vermittelst der Umkehrung von einer ganzen Cadenz abstammet, geendiget. (CX. Brief, Seite 358. bey der siebenten Nummer.)

g) bey *impalidir*. Wieder ein Quasischluß, wovon man, wie von allen folgenden, auf der angeführten Seite 358, und 359. ähnliche Formeln gesehen hat.

i) bey *strage;*

l) bey *terreno*, und

n) bey *torrenti*.

q) bey *confuse* würden einige ein **Colon**; andere aber nur ein bloßes **Comma**, im Schreiben gebrauchen. Nach den wahren Grundsätzen der Interpunction aber gehört ein **Semicolon** dahin, das, wenn der nachfolgende Periode nicht mit der Copula *e* (**und**) anfienge, mit einem uneigentlichen Puncte, so wie vorhero geschehen, vertauschet werden könnte. Der hier vom Componisten gebrauchte Quasischluß siehet dem bey *impalidir* (g) ähnlich.

§. 115.

In dem zweyten Perioden, der gleich hinter (a) anfänget, und sich bey (d) *ritorna* endiget, sind **zwey schwebende ungeschriebne Commata** vorhanden, wovon das erste (b) *ai gelidi Trioni*, vermittelst einer schwebenden Absatzformel, bey welcher sich der Baß verändert, (Brief CX. Seite 362. bey der siebzehnten Nummer,) ausgedrückt wird. Das zweyte (c) *il terror de mortali* wird mit einem bloßen Einschnitt in der Melodie, bey liegenbleibender dissonirenden Harmonie, angezeiget.

§. 116.

In dem dritten Perioden, der bey (g) *impalidir* sich endiget, sind zwey Commata. Das erste bey (e) *sono* ist, grammatisch betrachtet, vollkommen; kann aber, wegen der sich darauf beziehenden Folge, nicht anders als ein unvollkommnes Comma behandelt werden, so wie geschehen ist. Das andere bey (f) *finora* ist schlechterdings unvollkommen.

§. 117.

In dem vierten Perioden ist bey (h) *sole;* in dem fünften bey (k) *morti;* in dem sechsten bey (m) *corse;* und in dem siebenten bey (o) *minaccie* und (p) *lamenti*, ein unvollkommnes Comma vorhanden. Von (r) *timori* an bis zu

(w)

(w) *vincitori* sind nichts als unvollkommne Commata im Texte, wovon aber der Componist zwey, nemlich das bey (t) *indistinti*, und das bey (v) *vili*, mit den Formeln eines Quasischlusses, (die sonsten nur einem ganzen Commati zukommen, welches anstatt eines größern Unterscheidungszeichens stehet;) deswegen ausgedrücket hat, weil die Nothwendigkeit der vielen Einschnitte und Absätze allhier in den Arten der Absätze eine Veränderung verlanget. Man findet diese Einschnitte und Absätze bey r, s, t, u, v, w und x.

§. 118.

Was die **Modulation** überhaupt betrifft, so kann nichts natürlicher seyn, als die Abwechselung der Tonarten. Das Recitativ fänget mit der D dur Harmonie an; gehet bey (b) *Trioni* ins G dur; von dannen bey (e) *sono* ins E mol; bey (h) *sole* ins H mol; bey (k) *morti* ins Fis mol; bey (m) *corse* ins E dur; bey (o) *minaccie* ins Cis mol; bey (r) *timori* ins A dur; bey (s) *l'ire* ins D dur; bey (u) *forti* ins E mol, und bey (w) *vincitori* ins H mol. Was aber die **Modulation in Absicht auf den Text** belanget, so bleibet selbige niemals länger **in ebenderselben Tonart, als solange ebenderselbe einfache Periode dauert.** Das ist, es werden niemals zween oder mehrere Perioden in ebendemselben Ton und Modo vorgetragen. Doch verändert sich auch niemals **die Harmonie, als von einem Perioden zum andern.** (XCVIII. Brief, Seite 263. §. 12.) Der erste Periode (Signor vincemmo) ist in D dur. Zum Anfange des zweyten, auf dem erstern schwebenden Absatze bey Trioni, wird die Modulation nach G dur hingelenket, worinnen dieselbe bleibt, bis der erstere schwebende Absatz des dritten Perioden, bey (e) eine neue Harmonie, nemlich das E mol ankündiget, welches für diesen Perioden bestimmt ist, und so weiter. In dem ganzen Exempel findet sich hierwider keine Ausnahme, als am Ende, wo die vielen Einschnitte kommen; und wo in eben demselben Perioden, zur Vermannigfaltigung dieser Einschnitte, die Harmonie etwas mehr, als die Regel der Modulation sonst verlanget, verändert worden ist.

§. 119.

Wenn oben gesaget worden ist, daß **die Absätze mit steigenden Noten** ehedessen erstaunlich gemartert worden sind, (Seite 367. Brief CXI.) und daß solche nirgends anders Platz finden, als da wo eine Frage, oder Ausruf, oder besondere Emphasis hingehöret: so ist zu merken, daß, wie auch aus den ebendaselbst vorgekommnen Exempeln erhellet, solches von den periodischen Absätzen; nicht aber von den schwebenden zu verstehen ist, als welche letztere die

Melodie nur aufhalten, aber nicht endigen sollen; und die Erhöhung der Noten bey selbigen geschicht nur, theils zur Veränderung, theils um dem recitativischen Gesange dadurch, der untergelegten Harmonie zu Folge, einen gewissen Schwung zu geben, u. s. w. Doch ist es auch möglich, daß öfters ebenfalls eine Emphasis damit verbunden seyn kann. Wenn man von den schwebenden Absätze die kleinen Pausen hinwegthut, (als welche nur hauptsächlich der unerfahrnen Sänger wegen gebraucht werden;) und den Gesang anders schreibet: so ist deutlich zu sehen, daß die Erhöhung der Noten bey selbigen nicht dasjenisaget, was sie bey den periodischen Absätzen vorstellet. Man sehe das folgende Exempel:



Man mache in selbigem nach dem Einschnitt auf **Menschen**, und **Zonen**, im zweyten und dritten Tacte keine Pausen, als:



Nun wird man empfinden, daß es mit der Melodie eines schwebenden Absatzes eine ganze andere Bewandtniß haben kann, als mit der eines periodischen Absatzes. Man applicire dieses auf die mit steigenden Noten geschehende schwebende

de Absätze in dem haßischen Exempel. Die periodischen werden in demselben überall, wie es die Natur des Textes erfordert, fallend geendiget.

§. 120.

Aus dem vorhergehenden §. ist leichtlich zu begreiffen, daß es im Grunde einerley ist, ob nach den schwebenden Absätzen eine Pause gebrauchet wird oder nicht. Weil aber die Pausen unerfahrnen Sängern zu statten kommen, wie schon gesagt ist: so ist die Schreibart mit den kleinen Einschnittspausen der andern vorzuziehen; um so vielmehr, weil in selbiger so geschrieben wird, wie man singet, nemlich mit einem kleinen Einhalte. Diesem zu Folge würde der schwebende Absatz bey (h) *sole* in dem Exempel, wovon die Rede ist, besser mit zwey Achttheilen, und einer darauf folgenden Achttheilspause; mithin der ganze Tact auf folgende Art geschrieben:



§. 121.

Daß die Tacteinschnitte überall der Natur des viertheiligen Tacts gemäß gesetzet worden sind, giebet der Augenschein; und es würde falsch und verwerflich gewesen seyn, wenn selbige anders wären geordnet worden, z. E.



§. 122.

Zweytes Exempel. Aus dem Ezio des Herrn Haße.

Ich werde die poetische Verdeutschung, so wie sie zu Dresden gemacht ist, davon voranschicken.

Maximus. „Du hast nun, Aetius, der Ehre gnug gethan,
„Und deine Pflicht erfüllt. Nun hör die Freundschaft an;
„Die kann dich auch wohl auch auf kurze Zeit verlangen.
„Drum laß die Siegerhand von deinem Freund umfangen.

Aetius. „Die Freundschaft freuet mich, die mir itzt widerfährt;
„Und du bist mir so sehr als meine Siege wehrt.



(n)



Bey den **Vocativis** findet ein schwebendes Comma Statt, wie aus der grammatischen Lehre von der Interpunction bekannt ist. Dasselbe ist allhier zum Anfange des Recitativs bey (a) **Ezio** durch einen kleinen Einschnitt in der Melodie bezeichnet worden. Bey (d) *dover* wird der Periode, der einen uneigentlichen Punct enthält, mit einem Quasischlusse geendigt. Die in diesem Perioden vorkommende Wortfigur **Asyndeton**, (vermittelst welcher entweder mehrere Subjecte oder Prädicate ohne die Copulam **und** hintereinander vorgebracht werden können, und zwischen deren jedem ein kurzer Einhalt Statt findet,) ist zwischen (c) und (d) bey *gloria* mit einem Einschnitt in der Melodie ausgedrückt worden. Im ersten Exempel war am Ende des Recitativs, zwischen *i forti, i vili, i vincitori, i vinti*, ein langes Asyndeton vorhanden.)

§. 123.

Die schwebenden Commata in dem ersten Perioden dieses zweyten Exempels wurden alle mit liegenbleibender, theils consonirender Harmonie, wie bey (a) *Ezio*, theils dißonirender, wie bey (b) und (c) *assai* und *alla gloria*, ausgedrücket. In dem zweyten Perioden, der bey (f) *amistà* mit einer halben Punctsformel schliesset, ist theils zur Veränderung der Art der Einschnitte, theils um die Harmonie nach A mol zu lenken, das schwebende Comma bey (e) *qualche momento*, mit einem fortgerückten Baße bezeichnet worden.

§. 124.

Einige Scribenten würden den ersten Perioden von dem folgenden durch ein **Colon** bey (d) *dover* unterschieden haben. Vielleicht hätten andere gar nur ein **Semicolon** genommen. Dem sey wie ihm wolle, so ist bey *dover* ein völliger Verstand, und also ein Periode vorhanden, der in der Musik den Ausdruck eines **Puncts**, wiewohl nur eines **uneigentlichen**, erfordert.

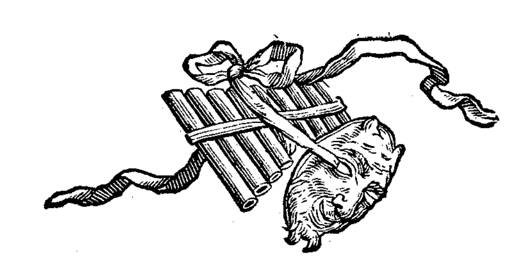
§. 125.

Man bemerke, daß in dem ersten Perioden nicht mehr als eine einzige Tonart, nemlich die von G dur, vorhanden ist. Der zweyte Periode fänget der Natur der recitativischen Singart gemäß, und damit der Baß nicht alle Augenblicke verändert werden möge, in eben der Tonart an; verlässet aber solche durch Veranlassung des Einschnitts bey (e) *momento*, allwo der Ton bestimmet wird, nemlich A mol, in welchem er seine Lauffbahn vollführen soll.

§. 126.

Der dritte Periode, der mit *lascia* anfängt, behält, wie der vorhergehende, die zum Grunde liegende Harmonie und Tonart anfänglich bey. Nachdem aber das schwebende Comma bey (g) *stringa* durch einen Einschnitt bezeichnet worden: so kommt die dritte Tonart, und zwar E dur, zum Vorschein, in welcher der Periode bey (h) *vincitrice*, vermittelst einer **ganzen Cadenz** geendigt wird.

(Die Fortsetzung im künftigen Stück.)



Kritische Briefe über die Tonkunst.

CXV. Brief

Achtzehnte Fortsetzung des Unterrichts vom Recitativ.

Berlin, den 9. October 1762.

§. 127.

Man kann die Frage aufwerfen, ob bey *vincitrice* (h) eine ganze Cadenz nöthig ist. Wenn man bedenkt, daß Aetius nichts anders thut, als daß er das freundschaftliche Compliment des Maximus beantwortet, und also der Gegenstand der Rede nicht abgeändert wird, so gehöret keine ganze Cadenz, sondern nur eine periodische Absatzformel dahin. Wenn man aber wieder betrachtet, daß die Rede des Maximus vollständig ist; daß sie mit keiner Frage oder keinem Denkstrich schliesset, und daß die Rede aus drey Perioden bestehet, und also ziemlich lang ist: so scheint es ganz billig zu seyn, eine ganze Cadenz zu gebrauchen. Ueberhaupt ist es in dialogischen Recitativen schwerer, als in monologischen, den wahren Sitz der ganzen Cadenzen zu treffen. Da man unterdeßen in gewissen Fällen, wie man davon in dem ersten Exempel §. 117. eine Probe gehabt hat, statt einer schwebenden Absatzformel, eine periodische zu gebrauchen, nicht leicht umhin kann: so ist es auch kein Fehler, wenn die Harmonie dazu Gelegenheit giebt, und zumal in zweifelhaften Fällen, statt einer Cadenz eine periodische Absatzformel, oder statt dieser jene zu nehmen. Ein anders wäre es, wenn jemand ganze Cadenzen machte, wo nur schwebende Absatzformeln hingehören; oder wenn eine dißonirende schwebende Absatzformel genommen würde, da wo eine ganze Cadenz gemachet werden muß. Das wäre der ärgste Schnitzer, es mag in der recitativischen oder ariösen Schreibart seyn.

Da indeßen das gewissere allezeit dem ungewissern vorzuziehen ist: so wäre, um auf unser Exempel zurückzukommen, die Rede des Maximus, meines Erachtens, besser mit einer periodischen Absatzformel; als mit einer ganzen Cadenz geendiget worden. Diese leztere hätte, wiewohl elliptisch, beßer bey (o) *al*

paro Statt gefunden, weil daselbst die gegenseitigen Complimente aufhören, und eine ganz andere Materie aufs Tapet gebracht wird. Ich will die Worte hersetzen, und die Sache der Beurtheilung andrer überlassen.

Ezio. Jo godo, amico,

Nel rivederti, e caro

M'è l'amor tuo de' miei trionfi al paro.

Ma Fulvia ove si cela?

Che fa! Dov'è? Quando ciascun s'affretta &. &.

§. 128.

Den Rest des zweyten Exempels mit einigen Anmerkungen annoch zu erläutern, so bemerke man den Ausdruck der **schwebenden Commatum** bey (i) *godo* und (k) *amico* mit Einschnitten: und den Ausdruck des **ganzen Commatis** bey (l) *rivederti* mit einer bey fortrückendem Baße geschehenden schwebenden Absatzformel. Da anstatt des Commatis allhier, sowohl ein Colon als Semicolon, und also ein grösseres Unterscheidungszeichen gebraucht werden könnte: so hätte bey (l) *rivederti* ebenfalls eine periodische Absatzformel gebraucht werden können. Es wäre aber alsdenn die Harmonie nach einem andern Tone hingelenket worden. Die Einschnitte bey (m) und (n) wegen der schwebenden Commatum, wovon gleichwohl das erstere bey (m) *caro* allenfalls hätte können übergangen werden, kommen noch zulezt in Betracht.

Drittes Exempel.

Aus der Oper Zoroaster vom Herrn Rameau.

Ich habe mich oben an einem Orte verbindlich gemacht, mit Beybehaltung ebendeßelben Textes den Unterscheid zwischen dem französischen und italienischen Recitativ zu zeigen. Ich werde hiemit mein Versprechen erfüllen, und zugleich jedes Recitativ, nöthigen Unterrichts wegen, mit Anmerkungen erläutern. Das französische Recitativ des Herrn Rameau lautet folgendermaßen:

Zopire.


Zopire.
A l' heu - reux A - bra - mane enfin tout est pro-
pi- ce. Le Peup - le con- ster - né de ce ra - vage af-
freux, pour dis-poser du throne, at - tend l' ar - rêt des
Dieux. Fai- tes les de- cla - rer en fa - veur d'E - re ni - ce!
unison.
Abramane.
C'en est fait; qu'à son tour A- mé- li- te ge - mis - se!

§. 129.

Man bemerket in diesem Recitativ

1) wie bald der Zweyzweytheil, bald der Drey- und bald der Vierviertheiltact genommen, und also die Tactart verschiedentlich abgeändert wird;

2) wie die Singstimme eher, als der Generalbaß im Recitativ anhebet;

3) wie die Glieder der Perioden nirgends durch kleine Einschnittspausen von einander unterschieden werden. Alles gehet in einem Athem fort; und damit ja nicht mehr Sylben in einem Verse zum Vorschein kommen, als der Poet gezählet hat: so werden just da, wo es nicht seyn sollte, Elisionen angebracht, nemlich zwischen *Abramane* und *enfin;* und zwischen *trône* und *attend.*

4) wie die Melodie ihrer Wendung nach nicht viel von der Melodie eines ariösen Tonstücks im französischen Geschmack unterschieden ist;

5) wie die Harmonie fast bey jedem Worte, wenigstens meistens vor der Zeit, verändert wird, und der Baß nicht sehr lange liegen bleibt;

6) wie in der Harmonie die Signatur des gebundnen Nonenaccords erscheinet. Im italienischen Recitativ wird nur bey dem liegenden characteristischen Septimenaccorde die None vermittelst einer Art von Ueberschlag gebraucht.

7) wie in dem Generalbaße kleinere Noten als das Viertheil vorkommen. Im simpeln italienischen Recitativ findet nur bey den Cadenzen das Viertheil Statt; das Achttheil aber nirgends.

8) wie in dem Gesange ariöse Baßpaßagen gebraucht werden, als z. E. der Gang bey *affreux* und bey *Erenice.* In dem italienischen Recitativ herrschet einerley Art von Gesang, es mag im Diskant, Alt, Tenor oder Baße componirt werden, wie schon oben erinnert worden.

9) wie der Schlüssel eine ordentliche Vorzeichnung von G mol hat; Zeichen daß der Componist sich vorgesetzet hat, innerhalb den Gränzen dieser Tonart, in Ansehung der Modulation, zu bleiben.

§. 130.

Verschiedne Musiker haben versuchet, dem französischen Text des vorhergehenden Recitativs ein italienisches Gewand zu geben, und mir erlaubet, meine Gedanken darüber freymüthig zu sagen. Hier sind ihre Ausarbeitungen.

Zopire.

No. 1.



§. 131.

Der unerfahrne Sänger wird in dem vorhergehenden Recitative keine Mühe haben, die Oerter zu finden, wo er einen kleinen Einhalt anzubringen hat. Der Componist hat sie ihm mit kleinen Pausen vorgemalet. Nur scheint es mir, als

als wenn zum Anfange des zweyten Perioden der erstere schwebende Absatz nicht an seinem rechten Orte gebracht wäre. Es hat ihn der Componist bey *consterné* gesetzet, und meines Erachtens stünde derselbe richtiger bey *peuple.* Denn wenn in dem Perioden: *le peuple consterné de ce ravage affreux, pour disposer du trône, attend l'arrêt des Dieux*, die ersten sieben Wörter das Subject, und die acht übrigen das Prädicat ausmachen, im Ganzen betrachtet: so unterscheiden sich, in der Zergliederung des Satzes, die sieben ersten Wörter wiederum in ihr Subject und Prädicat; und wenn alsdenn die beyden ersten Wörter, nemlich *le peuple* das Subject enthalten: so machen die fünf folgenden, nemlich *consterné de ce ravage affreux* das Prädicat aus, und da ist folglich nichts natürlicher, als daß bey *le peuple* der nöthige Einhalt deutlich angezeiget wird; nicht aber bey *consterné.* **(Man sehe den *CVII.* Brief, Seite 338. drittes und viertes Exempel.)**

§. 132.

In der Mitte dieses zweyten Perioden, bey dem Worte *affreux*, hat der Componist einen periodischen Absatz, mit einer steigenden Melodie, und also fragenmäßig angebracht. Wenn aber die Melodie deßwegen steigend abgesetzet worden ist, um das Wort *affreux* besonders hervorstechen zu lassen: so ist bekannt, daß, wenn nicht zwey adversative Beywörter mit einem selbstständigen Nennworte verbunden werden; oder wenn das Beywort nicht zur Aufhebung eines andern gebraucht wird: die Emphasis alsdenn auf dem selbstständigen Nennworte, allhier *ravage*, haftet. Hätte aber der Componist das Beywort *affreux* des rhetorischen Accents würdiger gehalten, als das Wort *ravage:* so hätte er besser gethan, einen schwebenden Absatz allhier gebrauchen, weil der Satz grammatisch zusammenhänget, ob er gleich eine logische Theilung hat. **Man lese den *CXI.* Brief, Seite 367. und setze das Exempel des Componisten zu den daselbst angeführten Marterformeln.)**

§. 133.

Wenn man auf die Modulation zwischen dem zweyten und dritten Perioden Achtung giebt: so findet man, daß der zweyte bey den Wörtern *l'arrêt des Dieux* mit einem Quasischlusse in B dur; und der dritte mit einer elliptischen Cadenz in B dur endiget. Dieses beleidiget die Regel der Mannigfaltigkeit; und der dritte Periode sollte nach einer andern Tonart hingelenket werden. **(Man sehe den *XCVIII.* Brief, Seite 263. §. 12.**

§. 134.

§. 134.

Zu Folge dieser Anmerkungen könnte das vorhergehende Recitativ auf folgende Art umgeformet werden:

No. II.

Zopire.

A l'heureux A- bra - ma- ne en- fin tout est pro - pi - ce. Le peuple conster - né de ce ravage af - freux, pour dis- po - ser du trône, at-tend l'arrêt des Dieux. Faites les dé- cla - rer en faveur d'Ere- ni - ce!

Abramane.

C'en est fait. Qu'à son tour A-mé- li- te ge- mis-se!

Um die in den Wörtern *consterné* und *affreux* liegenden besondern Begriffe mit einigem Nachdruck empfinden zu lassen, wird die dazu gebrauchte Art und Folge der Harmonie nicht unbequem seyn.

§. 135.

Ich komme zu einem andern Versuche über den vorhergehenden Text.

No. III.



peuple conster - né de ce ravage af - freux, pour dis-poser du tro-ne, at-

tend l'arrêt de Dieux. Faites les de- cla - rer en faveur d'Ere - ni - ce!

Abramane.

C'en est fait; Qu'à son tour A-mé-li - te ge - mis-se!

oder *Abramane.*

ni-ce! C'en est fait. Qu'à son tour Amé-

Es ist bey dieser Ausarbeitung nichts weiter anzumerken, als

1) daß der Quasischluß mit der steigenden Melodie bey *Erenice* sehr wohl angebracht ist, theils wegen des auf diesem Worte haftenden rhetorischen Accents; theils weil der ganze Periode ein Ausruf ist, der beßer mit der Terz, als mit der Octave geendigt wird.

und 2) daß die Rede des Abramane beßer auf die mit **oder** angezeigte zweyte Art, als auf die vorhergehende erste behandelt wird. In der ersten wird der unvollkommne Punct, wofür auch ein Colon oder Semicolon stehen könnte, und welcher die Art eines Ausrufs hat, übergangen, indem er mit einer dißonirenden schwebenden Absatzformel ausgedrückt wird. In der zweyten ist zwar ebenfalls nur eine schwebende Formel; aber eine consonirende vorhanden, die die Kraft eines grössern Unterscheidungszeichen hat.

(Die Fortsetzung im künftigen Stück.)



Kritische Briefe über die Tonkunst.

CXVI. Brief

Neunzehnte Fortsetzung des Unterrichts vom Recitativ.

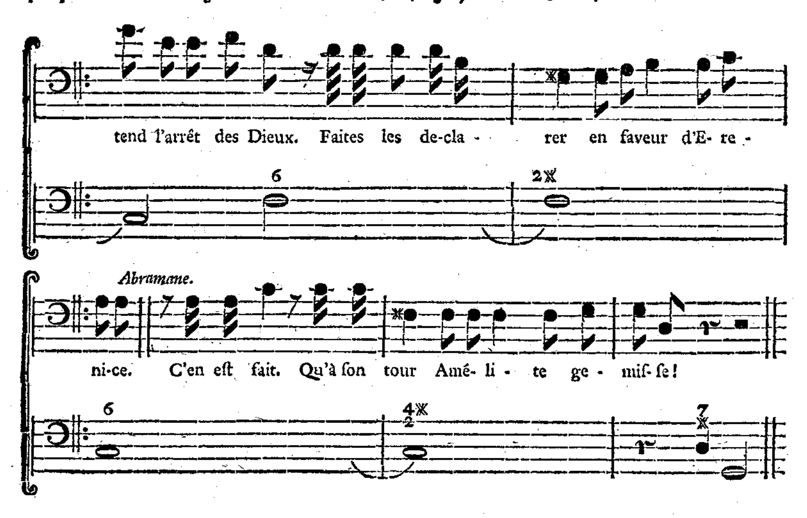
Berlin, den 23. October 1762.

§. 136.

Sowohl unter dieser dritten als der vorhergehenden zweyten Nummer, wird man, besonders im zweyten Perioden *(le peuple — Dieux)* gesehen haben, wie man einem Quasischlusse aus dem Wege gehen, und dafür zu einem schwebenden Absatze kommen kann.

No. IV.





§. 137.

Die vorhergehende Ausarbeitung ist von der unter der dritten und zweyten Nummer innerlich in nichts als der Art der periodischen und schwebenden Absätze hauptsächlich, und äußerlich hin und wieder in Ansehung der Schreibart der Noten unterschieden, wie man aus den Anfange sehen kann. Sowohl zum Aeußerlichen als Innerlichen gehöret die Vorschrift der Declamation bey *faites les declarer*, die bey dieser vierten Nummer nach der Art des Herrn Rameau eigerichtet ist, und von allen vorhergehenden abgehet. Mit den Wörtern *de ce ravage affreux* hat es in Absicht auf diese vierte und vorhergehende Nummer eben di: Bewandtniß, in Vergleichung mit der zweyten und ersten, u. s. w.

§. 138.

Ich habe noch mehrere italienische recitativische Ausarbeitungen über den französischen Text aus dem Zoroaster bey der Hand. Es mögen aber diese genug seyn, um theils den Unterscheid des französischen und italienischen Recitativs an den Tag zu legen; und theils um zu zeigen, wie eben derselbe Text auf verschiedne und dennoch innerlich ziemlich übereinstimmende Art bearbeitet werden könne.

§. 139.

§. 139.

Ich werde annoch einige Exempel vom Recitativ aufsuchen, um Gelegenheit zu haben, hin und wieder eine nöthige Anmerkung, die mir sonst vielleicht nicht beyfallen würde, anzubringen.

Viertes Exempel.

Ich will die Verse desselben voranschicken, und dem Schüler des Recitativs den Rath geben, die Composition davon zu versuchen, bevor er die Compositionen anderer Musiker darüber ansiehet.

1. Ja, ja! mein Heiland wird beschnitten,
2. Damit er das Gesetz, das Menschen überschritten,
3. Für alle Menschen zu erfüllen;
4. Und auch, durch bittres Leiden,
5. Des Vaters Zorn zu stillen,
6. Sich willig, emsig, eifrig, zeigen mag.
7. Drum wallt und klopft mein Herz vor Freuden.
8. Ach, göttlichs Menschenkind! an deiner frühen Pein
9. Kann ich, mit frohem Muthe,
10. Mich höchst erquickend weiden.
11. Denn itzt bricht mein Erlösungstag,
12. In deinem ersten Blute,
13. Mit seinem Morgenroth herein.

§. 140.

In dieser Poesie, die ich so gebe, wie ich sie finde, bemerket man viele unnöthige Reime. Die Italiener reimen nur die **beyden letzten Zeilen**, und **schließen** selbige mit **weiblichen Reimen**, welches dem Componisten **im Recitativ** besser zu statten kömmt, als der Ausgang mit einem männlichen Reim. Dieser letztere gehört für Arien und Chöre 2c.

§. 141.

Der Componist, der diese Verse in Musik bringen will, bemerket

1) daß gleich in der ersten Zeile zween Absätze nöthig sind; der erstere bey dem Ausruf, und der letztere bey **beschnitten**, wo ein ganzes Comma Statt findet. Der Text, der den erstern Absatz erfordert, ist zu kurz für einen periodi-

periodischen Absatz. Also muß ein schwebender angebracht werden; und weil eine Hauptregel im Recitativ ist, daß man den Baß nicht wie im ariösen Styl künsteln, und alle Augenblicke verändern, sondern vielmehr so lange es möglich ist, liegen lassen muß: so wird der schwebende Absatz bey dem Ausruf, vermittelst eines blossen **Einschnitts in der Melodie** gemacht. Weil bey **beschnitten** ein ganzes Comma ist, und zwar ein solches ganzes Comma, an deßen Statt ein größeres Unterscheidungszeichen, nemlich ein **Colon** stehen könnte, (*) indem allhier ein umgekehrter Periode vorhanden ist, in welchem der Nachsatz eher als der Vorsatz erscheinet, wie man davon im CVI. Briefe schon Exempel gesehen hat: so kann daselbst ein **Quasischluß** oder **periodischer Absatz** angebracht werden. Will man aber die Harmonie noch länger liegen lassen, so ist es unverwehrt, einen bloßen **Einschnitt**, anstatt des Quasischlußes zu gebrauchen, und alsdenn bey der ersten Gelegenheit die Tonart zu verändern.

2) Diese Gelegenheit findet sich in der zweyten Zeile bey **Gesetz**, wo ein schwebender Absatz hingehöret, weil daselbst eine Nebenconstruction eingeschoben wird, und also eine verwickelte Construction vorhanden ist. Die eingeschobne Nebenconstruction besteht in den Worten: **das Menschen überschritten.** Das Comma daselbst ist ganz; aber nicht von der Art, daß ein größers Unterscheidungszeichen dafür gebraucht werden könne, wie schon erinnert worden ist. Also gehöret nicht ein periodischer, sondern ein schwebender Absatz dahin, wozu am besten der bloße Einschnitt erwählet wird, wenn die Umstände darnach sind, damit die Harmonie nicht alle Augenblicke verändert werden möge.

3) Die vorhin angehobne verwickelte Construction wird in der dritten Zeile bey **erfüllen** geendiget. Wenn man aber auf die Beschaffenheit dieses Perioden weiter Achtung giebt: so bemerket man, daß, wenn der Vorsatz und Nachsatz desselben, logisch betrachtet, umgekehrt zum Vorschein kommen, die grammatische Construction desselben eben diese Beschaffenheit hat. Denn es sollte heißen:

Damit er sich willig, emsig, eifrig zeigen möge,
Das Gesetz, das Menschen überschritten,
Für alle Menschen zu erfüllen ꝛc.

Also

(*) Die ganzen Commata von dieser Art sind von den andern ganzen Commatibus, die z. E. in der Mitte einer verwickelten Construction vorkommen, sehr genau zu unterscheiden.

Also ist noch mehr als eine verwickelte Construction vorhanden. Da sich aber solche in folgende drey Glieder theilet:

1.) Damit er das Gesetz, das Menschen überschritten, für alle Menschen zu **erfüllen**;

2.) Und auch, durch bittres Leiden, des Vaters Zorn zu **stillen**,

3.) Sich willig, emsig, eifrig, zeigen, mag.

so kann sowohl bey **erfüllen**, als bey **stillen** eine periodische Absatzformel gebrauchet werden.

4.) Bey **leiden** in der vierten Zeile kann nichts anders als ein schwebender Absatz stehen.

5. Die Partikel **auch** in der vierten Zeile, welche ein halbes Comma hinter sich hat, wird **auf das erste oder fünfte Achttheil** des Tacts gesetzet, weil keine genugsame Ursache vorhanden, eine Einschnittspause zu gebrauchen.

6) Bey dem Asyndeto in der sechsten Zeile **willig, emsig, eifrig,** sind zween Einschnitte nöthig, nemlich in der Mitte dieser drey Wörter.

7.) Einer alten Gewohnheit zu Folge wird vor einem mit den Partikeln: **darum, deswegen**, u. s. w. anfangenden Perioden von den meisten Componisten eine ganze Cadenz gebraucht; und selbiger zu Folge würde am Ende der sechsten Zeile bey **zeigen mag**, eine Cadenz gesetzet werden müssen. Wenn man aber bedenkt, daß der bey der sechsten Zeile sich endigende Periode mit dem, der in der siebenten Zeile bey **Freuden** geschlossen wird, nicht anders als einen Periodum Causalem formiret: so scheinet es um sovielmehr besser zu seyn, die sechste Zeile mit der Formel eines eigentlichen Puncks zu endigen, da die siebende Zeile eine ganze Cadenz verlanget; zwo ganze Cadenzen aber, die so dichte und noch dazu unmittelbar auf einander folgen, nicht angenehm sind.

8.) Die achte Zeile erfordert nach **Ach**! einen kleinen Einhalt, und die Note für diese Partikel gehöret auf das erste oder fünfte Achttheil des Tacts; es mag der kleine Einhalt mit einer Pause bezeichnet werden oder nicht. Nach dem Vocativ: **göttliches Menschenkind**, findet eigentlich ein schwebender Absatz, und zwar ein consonirender Einschnitt, statt. Wenn man aber den mit einer Partikel begleiteten Ausruf besonders ausdrücken will: so kann auch ein periodischer Absatz angebracht werden. Der Schluß der ersten Zeile bey **Pein** verlanget einen schwebenden Absatz.

 9.) Wenn

9.) Wenn in der neunten Zeile das Wörtchen **ich**, welches ein halbes Comma hinter sich hat, auf das erste oder fünfte Achttheil des Tacts gesetzet wird: so geschicht diesem halben Commati genug, ob es gleich unverwehrt ist, eine kleine Einschnittspause dabey zu gebrauchen. Nach **Ruthe** gehört ein schwebender Absatz.

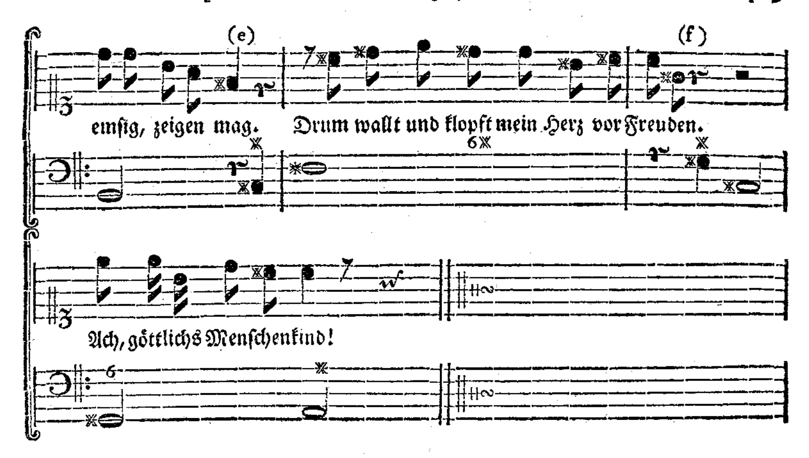
10.) Die zehnte Zeile kann nicht anders als mit einem Quasischluße, (aber mit einer fallenden, und nicht mit einer steigenden Melodie,) geendiget werden.

11.) 12.) 13.) Nach **Erlösungstag** und nach **Blute** gehören schwebende Absätze, und nach **herein**, wo das Recitativ aufhöret, kann nicht anders als eine vollkommene Cadenz gemachet werden.

§. 142.

Lasset uns sehen, wie dieser Text vom ersten Verse, bis zur Hälfte des achten, in folgendem Exempel bearbeitet worden ist.





§. 143.

Wenn man die vorhergehenden Anmerkungen über den Text, und diese Ausarbeitung gegeneinander hält: so findet es sich

1) Daß bey (a) **überschritten** nicht allein ein periodischer Absatz, sondern noch dazu eine Fragformel gebrauchet worden, da gleichwol nur ein schwebender fallender Absatz dahin gehöret. Der Emphatik zu gefallen, kann die steigende Melodie nicht seyn beliebet worden. Denn der rhetorische Accent in dem Worte **überschritten**, liegt nicht auf ~~über~~, sondern auf ~~**schritten**~~. schritten über

2) Daß bey (b) **erfüllen** ein schwebender Absatz gesetzet ist. Wenn aber dieser mit Recht Statt finden sollte, so hätte in diesem ganzen Perioden von dem Worte **damit** an, nirgends als am Ende ein periodischer Absatz angebracht werden müssen. Denn bey **überschritten** einen Quasischluß zu gebrauchen; bey **erfüllen** aber nur einen schwebenden, und bey **stillen** (d) wiederum einen Quasischluß, dieses ist wieder alle Ordnung und Deutlichkeit, die der Periode haben sollte.

3) Daß bey **leiden** (c) und **stillen** (d) die, wegen der Länge des Vortrages, sehr nöthigen Einschnittspausen weggelassen worden sind;

4) Daß bey (d) **stillen** mit einer periodischen Absatzformel in Fis moll und bey **zeigen mag** (e) mit einer ganzen Cadenz in eben diese Tonart geschlossen worden. Hier fehlet die nöthige Mannigfaltigkeit in Ansehung der Harmonie.

5) Daß bey (e) **zeigen mag**, und bey (f) **Freuden** zwo unmittelbare Cadenzen aufeinander folgen; und daß die erstere, ob gleich die Modulation dazu Gelegenheit gab, hätte sollen übergangen werden.



Kritische Briefe über die Tonkunst.

CXVII. Brief

Zwanzigste Fortsetzung des Unterrichts vom Recitativ.

Berlin, den 30. October 1762.

§. 144.

Hier folgen ein Paar andre Ausarbeitungen über den vorhergehenden Text.

No. I.



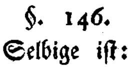


§. 145.

Der Anfang ist, wie in der zu allererst vorgebrachten und bereits untersuchten Ausarbeitung. Nachdem bey **beschnitten** der erste Haupttheil des Perioden durch einen consonirenden Einschnitt in der Melodie, der an seinem Orte die Kraft eines größern Absatzes hat, bezeichnet worden: so kömmt nicht eher, als bey **zeigen mag**, ein ordentlicher periodischer Absatz zum Vorschein; woraus man siehet, daß die Absicht des Componisten gewesen, sowohl die Haupt- als Nebenconstructionen dieses weitschweiffigen Perioden mit nichts als schwebenden Absätzen von verschiedner Art von einander zu unterscheiden. Indeßen ist die folgende zweyte Ausarbeitung beßer.

§. 146.

Selbige ist:



No. II.





§. 147.

In dieser Ausarbeitung werden die Termini der verschiedenen Glieder des so verwickelten ersten Perioden nach einem andern Plane als in der vorigen bearbeitet. Nachdem der erste Theil des Perioden bey **beschnitten**, (a) wo sowohl ein Colon als ganzes Comma gesetzet werden kann, durch einen Quasischluß bemerket worden: so wird diejenige Tonart, in welcher das erste Glied des zweyten Theils des Perioden bey **erfüllen** (d) mit einem Quasischlusse endigen soll, durch die schwebende Abformel bey **Gesetz** (b) vorbereitet. Die Harmonie, womit die Wörter **Gesetz** und **Leiden** begleitet werden, dienet zugleich dazu, um ihnen einen gewißen Nachdruck zu geben. Die eingeschobene Nebenconstruction findet bey (c) **überschritten** ihr sehr bequemes Tractament bey dem liegenden Basse. Nun ist eine neue Tonart für das bey (f) **stillen** sich endigen sollende zweyte Glied von nöthen. Diese wird durch die schweben-

 de

de Absatzformel bey (e) **Leiden** vorbereitet, worauf bey (f) **stillen** der periodische Absatz erfolget. Zur Endigung des dritten und letzten grammatischen Gliedes dieses Perioden wird sogleich bey dem Eintritte dieses Gliedes, nemlich bey (g) **willig**, die Tonart bestimmt, in welchen bey (h) **zeigen mag**, der Periode vermittelst eines Quasischlußes sich endiget. Da der nachfolgende Periode eine ganze Cadenz verlanget; selbiger aber sehr kurz ist: so wird bey **klopft** (i) vermittelst des Accords der übermäßigen Quarte mit der Secunde, die Tonart dieser Cadenz, welche bey (k) auf elliptische Art erfolget, vorbereitet. Sowohl das Wort **wallt**, als **klopft** steht allhier an seinem rechten Orte, in Ansehung der Eintheilung des Tacts, eben so wie in der vorhergehenden Ausarbeitung; da hingegen in der, Seite 409. vorgebrachten Composition nur das Wort **klopft**, nicht aber **wallt**, seinen rechten Platz hat.

§. 148.

Ich will, um andern Aufsätzen Raum zu machen, die Lehre vom Recitativ allhier abbrechen, und solche bey einer andern Gelegenheit wieder zur Hand Hand nehmen. Währender Zeit kann man sich mit den besten practischen Ausarbeitungen dieser Art, und zwar eines **Graun**, **Haße**, und **Agricola** bekannt machen. Weil bey der Mechanik des Recitativs das meiste auf die deutliche Unterscheidungskunst der verschiedenen Sätze, ihrer Theile und Glieder ankömmt: so will ich den im CXI. Brief davon kürzlich zusammengefaßten Unterricht noch einmal allhier wiederhohlen, und zugleich einige mehrere Bedingungen und Erläuterungen hinzufügen.

I) Der **eigentliche Punct** erfordert eine Cadenz, vollständige oder elliptische.

Der **Punct** ist **eigentlich**, wenn die Rede von der vorhergehenden Sache aufhöret.

II) Der **uneigentliche Punct** erfordert einen Quasischluß.

Der **Punct** ist **uneigentlich**, wenn die Rede von ebenderselben Sache fortgesetzet wird.

Anmerkung.

Wenn der Punct nur aus wenig Worten, oder gar nur einem einzigen besteht, er mag eigentlich oder uneigentlich seyn: so ist zum Ausdruck deßelben ein **consonirender Einschnitt in der Melodie** genug.

III) Wo das **Colon**, **Semicolon**, und **Comma**, bey der Verschiedenheit in der Interpunction, richtig unter sich verwechselt werden können,

nen, z. E. in der Mitte eines zusammengesetzten Perioden, wo jeder Theil für sich geendigt wird; ingleichen wenn ein einfacher Periode aus mehrern Gliedern besteht, wovon jedes seinen eigenen Verstand für sich hat;

ferner:

IV) Wo **anstatt des Puncts**, eines von den vorhergenannen Zeichen gebrauchet werden kann, z. E. wenn der vorhergehende Satz zwar seinen völligen Verstand hat; die nachfolgende Rede aber entweder zu dem Prädicat ein neues Subject, oder zu dem Subject ein neues Prädicat setzet:

Da hat überall der Quasischluß seinen Platz.

V) Wenn das **Comma**, für sich betrachtet, **zwar ganz** ist; an seine Stelle aber kein Colon oder Semicolon gesetzet werden kann, wie z. E. bey der in der Mitte einer verwickelten Construction eingeschobnen Rede;

ferner:

VI) Wenn das **Comma** nur **halb** ist:

Da hat der schwebende Absatz seinen Platz; er geschehe mit fortgerückter oder liegenbleibender Harmonie, mit einem con- oder dißonirenden Einschnitt, nach Beschaffenheit der Umstände.

VII) Wenn anstatt eines Quasischlußes ein schwebender Absatz gebraucht wird, wie dergleichen Verwechselungen hin und wieder gestattet werden können: so muß der schwebende Absatz ordentlicherweise nicht mit einem dißonirenden Accorde geschehen.

VIII) Die **Frage** wird mit einer steigenden Melodie sprung- oder stuffenweise, nach Beschaffenheit der Umstände ausgedrückt. Mehrers davon, und gewiße Ausnahmen sehe man im CXI. Briefe, Seite 366-369.

IX) Der **Ausruf**, und zwar der **fröliche**, wird ordentlicherweise durch einen Sprung der großen Terz, Quarte oder Quinte, aufwärts ausgedrückt; der **traurige** aber abwärts, durch einen Sprung der kleinen Terz, Quarte oder Quinte. Mehrers davon in dem vorhingedachten Briefe, Seite 369-372.

X) Die **Parenthesis** wird mit einer etwas erniedrigten Melodie, nach welcher man zu der vorhergehenden unterbrochnen Tonführung zurückekehret, am besten ausgedrücket. Man sehe den CXII. Brief, Seite 373-374.

XI) Der **Denkstrich** (point interrompu nach dem de Grimarest) wird durch eine Dißonanz, deren Auflösung entweder verzögert, oder dem Generalbaße, überlaßen wird, am bequemsten ausgedrückt. Man sehe den vorhin angeführten Brief Seite 374 - bis 376.

XII) Das **Colon beym Anführen** wird bald durch einen bloßen Einschnitt in der Melodie; und bald durch einen Quasischluß, und zwar beßer mit einer steigenden, als fallenden Melodie, ausgedrückt. Man sehe den CXIII. Brief, Seite 379 - 384.

XIII) Die **Quasischlüße** müßen alle mit einer fallenden Melodie gemachet werden, wenn nichts figürliches damit vermacht ist.

So weit für itzo.

Druckfehler.

in dem vorhergehenden hundert und sechzehnten Briefe.

Seite 409. §. 143. Linie 10. von unten beliebe man zu lesen: Liegt nicht auf schritten, sondern auf über. (Der Context giebet es zwar, daß man so lesen müße. Indeßen habe ich diesen wunderlichen Druckfehler anzeigen wollen.)

Nachricht.

Die Gesellschaft hat vor einiger Zeit von dem gründlichen Musikgelehrten zu Nordhausen, Herrn **C. G. Schröter** ein Schreiben, und mit selbigem sechs Temperaturversuche von seiner Berechnung erhalten. Wem die von selbigem der **mitzlerischen Bibliothek** eingerückte zwo gleichschwebende Temperaturen, nebst der im ersten Bande dieser Briefe enthaltnen Rettung derselben, gegen ein gewißes, von dem hochweisen Herrn Sorge, auf schändliches Verhetzen eines Musici zu Hamburg, dawider ausgeheckter Pasquill, bekannt geworden sind, der kann nicht anders als begierig seyn, die fernern Bemühungen des Herrn Schröters in diesem Fache der Tonkunst kennen zu lernen. Wir behalten uns vor, bey einer andern Gelegenheit eine Vergleichung dieser auf eine bisher annoch unbekannt gewesene Art sinnreich berechneten Temperaturen, mit den verschiedenen schon bekannten guten Temperaturen anzustellen; und wollen allhier nichts weiter thun, als daß wir selbige nebst dem Schreiben des Herrn Verfaßers dem Publico mittheilen.

Hypographus.

Send-

Sendschreiben an die Verfasser der kritischen Briefe vom Herrn Christoph Gottlieb Schröter, Organisten an der Hauptkirche zu Nordhausen.

Non sum adeo informis; nuper me in littore vidi.

Virgil.

Meine Herren,

Daß Dieselben im 36 bis 41sten Briefe zwo meiner in Schuljahren aufgesetzten Temperaturen ohne mein Suchen gütigst beurtheilet, und wider Herrn Sorgens gegen mich ausgestreute Schmähschrift für unverwerflich gehalten, erkenne ich zuvörderst mit schuldigst gehorsamsten Dank, und versichere, daß solcher unerwarteter Umstand mir Zeitlebens eine Erinnerung bleiben werde, von meinem weiter erfolgten Fleisse in diesem und viel andern nützlichen Artikeln bisweilen etliche Blätter einzuschicken. Wie ich nun hiezu Dero gütigste Erlaubniß mir verspreche: also werde ich jetzt gleich anfangen, mein Versprechen eines theils zu erfüllen, wenn ich zuvor über einen bedenklichen Ausdruck des 36sten Briefes mich erkläret habe.

§. 2. Auf der 281sten Seite unten wird gesaget, "daß ich Sorgens " wider mich ausgestreuete Schmähschrift nicht der Mühe werth geachtet hätte, " meiner eignen Ehre wegen zu beantworten; ob man es mir gleich verdenken " könnte, daß ich es zum Besten andrer Musiker nicht gethan." Hierüber gebe ich folgende Erläuterung. Ich erhielt zwar bald Nachricht, daß Sorge eine Schmähschrift wider mich ausgegeben. Niemand aber konnte mir damals sagen wo sie gedruckt worden, noch viel weniger bey wem sie feil sey. Aller dieser verdeckten Umstände ohngeachtet, erfuhr ich doch endlich, daß ein gewißer Capellmeister in Hamburg diese Schmähschrift verleget habe; ingleichen, wohin die meisten Exemplare geschickt worden, und welche ehrliebende Buchhändler sich geweigert, solche zum öffentlichen Verkehr anzunehmen. Als ich endlich ein Exemplar erhalten, und bey munterm Gemüthe gelesen hatte: so überschickte ich, 1755, am 3. April, selbiges nebst meinen darüber eilfertig abgefaßten Anmerkungen nach Warschau an Herrn Mitzler mit Bitte, meinen Aufsatz in die musikalische Bibliothek einzurücken. rc. Da aber derselbe seitdem mir nicht geantwortet: so lässet sich vermuthen, daß er entweder schon tod sey, oder wegen seiner veränderten Umstände von allen musikalischen Bestrebungen siche lossagen müssen. Mich verdreußt

verdreußt hiebey, daß ich von selbigem Aufsatze keine Abschrift gemacht habe. Sollten jedoch in der Folge mir etliche dabey gehegte Gedanken wieder beyfallen, so will ich selbige hier nach und nach beyfügen. Nun zur Hauptsache!

§. 3. Da meine Art zu temperiren von andern Lehrern der Temperatur sich durchgehends unterscheidet: so müßte ich billig die Ursachen vorher erzehlen, welche mich bewogen, einen ganz andern Weg einzuschlagen. Da ich aber überdenke, daß solche Erzehlung wegen unvermeidlicher Haupt- und Nebenumstände ziemlich lang und wohl gar eckelhaft ausfallen würde; und mir auch überdis die Zeit zu meinen wichtigsten Geschäften schon ziemlich knapp zugetheilet ist: so übersende ich von meinen Temperaturen, deren Anzahl über zwanzig sich erstrecket, noch sechse zu Dero beliebigen Durchsehung, mit folgenden fünf Vorerinnerungen:

I.) Mein Temperaturvorrath ist zu Jena von 1724 bis 26 verfertiget worden, wobey ich erstlich meinen Zuhörern, vor jeglichem neuen Auftrage die Güte und Gültigkeit der Verhältniße zu den sieben Stufen der diatonischen Leiter; zweytens insbesondere die Verhältnisse zu den Stufen der (so genannten) chromatischen Leiter theoretisch und practisch vorgetragen.

II.) Ein vornehmer Curländer machte mir einmal folgenden Einwurf: "Da denen unentbehrlichen eilf Zwischenstufen theils etwas zugesetzt, theils "abgenommen werden muß, so lässet sich sicher schließen, daß derselben Ver-"hältnisse grundfalsch sind." Diesen kützlichen Einwurf habe ich, mit meines Gegners völliger Zufriedenheit, glücklich durch folgende Antwort gehoben: Man darf nicht auf den Wahn gerathen, als wenn die Verhältnisse der Intervallen unrichtig wären, weil man nemlich bey Auftragung und Prüfung einer Temperatur etlichen Intervallen etwas zu setzen, und derselben Uberbleibseln (Residuis) etwas abnehmen muß. Denn wenn man jedes Intervall besonders nach seinem eigentlichen Verhältniß anhört, so findet man daran nichts auszusetzen. Die Zusammenstimmung der beyden harmonischen Dreyklänge nach ihren eigentlichen Verhältnissen bezeuget, wie bekannt, solches ebenfalls, und noch ein weit mehrers. Hingegen bey melodischen und harmonischen Fortschreitungen bezeiget ein geschärftes Gehör darüber seinen Misfallen, und verlanget nur derselben Temperatur; keinesweges aber derselben gänzliche Verwerfung.

(Die Fortsetzung im künftigen Stück.)



CXVIII. Brief

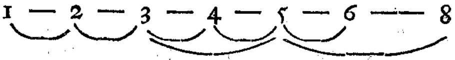
Fortsetzung des Sendschreibens vom Herrn Schröter.

Berlin, den 6. November 1762.

III.

Zugleich zeigte ich, wie der Stoff zu der Quinten- und Quartentemperatur bey den Differenzen: 40 - 27 - 20, sich von selbst entdecket. Weiter wurde der Stoff zur temperirten kleinen Sexte und großen Terz bey den Differenzen: 80 - 51 - 40 von allen Anwesenden gesehen und gehöret. Ingleichen fand man den Stoff zur temperirten kleinen Terz und großen Sexte bey den Differenzen: 42 - 36 - 21. Viel anderer solcher Vorfälle zu geschweigen.

IV.) Weiter machte ich dem Gehör und Verstande meiner ansehnlichen Zuhörer begreiflich, welche sehr kleine Zusätze oder Abnehmungen (plus seu minus) ohne Verwerfung der eigentlichen Verhältnisse entstanden wären, womit jedermann zufrieden war. An die Temperatur der übrigen Intervallen als Dissonanzen wurde nicht gedacht. Ich werde auch niemals daran denken. Denn ich halte mich Zeitlebens an folgenden unumstößlichen Grundsatz:



Numerus septenarius absit. Die hier vorgestellten Grundpfeiler der Harmonik sind und bleiben auch die Grundpfeiler der Harmonie und der hieraus fliessenden Melodie.

Anmerkung: Hätten unsere neuen Aristoxener gleiche Gedanken geheget, so würden sie uns nicht so viel verworrenes und sich selbst widersprechendes Zeug von der Größe und Anzahl der Intervallen und andern wichtigen Dingen zu lesen gegeben haben. Hinc illæ lacrumæ! Vielleicht kömmt der von Abentheuern beständig schwangre Herr Sorge auf den Einfall, auf fremdes Ansinnen meine (in dem dritten Bande der musikalischen Bibliothek befindliche) **Abhandlung von der musikalischen Intervallen Anzahl und Sitz** ebenfalls mit einem Don Quichotischen Heldenmuth anzutasten. Es ist mir solches wenigstens schon vor zwey Jahren aus H . . . schriftlich angekündiget worden. Ich werde seinen Angrif erwarten. —

V.) Bey Betrachtung meiner nun folgenden Temperaturen ist leicht zu bemerken, daß ich jedesmal, bey Anordnung der Differenzen, den in der **dritten Vorerinnerung** erwehnten Stoff der Temperatur zur Richtschnur beybehalten. Ob ich gleich im zweyten Jahre meines Auffenthalts zu Jena des weltberühmten **Neidhardts** Temperatur des Monochords vom Jahr 1706, ingleichen desselben Sectionem Canonis harmonici von 1724. mehr als einmal mit Vergnügen durchlas: so konnte ich mich doch nicht entschliessen, meine Art zu temperiren fahren zu lassen; zwar nicht aus Eigenliebe, sondern weil ich selbige natürlicher und ganz ungekünstelt befand. Dem ohngeachtet bleiben die **Neidhardtischen** Bemühungen aller Ehren werth. Denn was ich hier 1738. im Sendschreiben an den damaligen Hrn. Magister Mitzler wegen ungleicher Abfälle der Differenzen beyläufig erwehnte, war nur eine Kleinigkeit, welche mein Gegner **Sorge** für ein Riesengebürge angesehen, von mir aber auf folgendem Temperaturplane (von 999 bis zu dessen Unteroctave) zur völligen Richtigkeit gebracht worden. Um meinen Lesern viel Mühe und Zeit zum Nachrechnen zu ersparen, habe ich bey jeglichem Plane die Prüfung oder Schwebung der Qvinten getreulich beygefüget. Uebrigens erkennet man schon aus solchen Qvintenschwebungen per plus, daß die temperirte Tonleiter einer **Pyramide** gleichet, womit unser Verstand sowol als das Gehör sich befriedigen lässet. Gnug!

Anmerkung: Die Puncte zwischen den Zahlen in jeglichem folgenden Canone zeigen nichts besonders an, indem sie nur zur Deutlichkeit und Richtigkeit des Schreibens dienen sollen.

Plan

Plan der dritten Temperatur.

C		94	1586	266. 70		
cis	5	89	1497	251. 73	Verdoppelung zur Berechnung der Schwebungen.	† 87
d	5	84	1413	237. 60		80
dis	5	79	1334	224. 26		74
e	4	75	1259	211. 67		69
f	4	71	1188	199. 79		65
fis	4	67	1121	188. 58	377. 16	62
g	4	63	1058	178. 00	356. 00	† 60
gis	4	59	999	168. 01	336. 02	57
a	3	56	943	158. 58	317. 16	54
b	3	53	890	149. 68	299. 36	52
h	3	50	840	141. 28	282. 56	50
c	3	47	793	133. 35		47
	47	793	13335	Canon.		Schwebungen der Quinten.
	Differenzen.					

§. 4. Bey Anordnung der vorstehenden Differenzen in drey Columnen gieng meine Hauptabsicht nicht lediglich auf derselben gleiche Abfälle, sondern, wie schon gesagt, zugleich auf die **Neidhardtische** Temperatur, von welcher ich in der dritten Columne durchgehends ein Theilchen abnehmen müssen, wodurch also der ziemlich große **Canon** von 266. 70 bis 133. 35 entstanden.

§. 5. Wer Lust und Zeit hat, die in der zweyten Columne befindlichen Differenzen durch die eigentlichen Verhältnisse der sechs Zwischenintervalle zu prüfen, und zugleich eine mehr als gemeine Erkänntniß von derselben Kräften (in Absicht der zusammengesetzten sowol als der einzelen Vorfälle) besitzet, der kann dadurch weit mehr entdecken, als in diesem Sendschreiben mit wenig Worten angezeiget wird.

§. 6. Wegen der folgenden **vierten** Temperatur will ich nur **dreyerley** sagen: 1) daß die Differenzen zwar keine gleiche Abfälle haben; 2) aus lauter solchen Zahlen bestehen, welche durch die Rationalzahlen, 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 aufgelöset werden können; und 3) allen diesen ohngeachtet einen zulänglichen Stoff zur Temperatur bey sich führen. Wer meine Denkungsart gehörig einsehen kann, wird mich nicht beschuldigen, daß ich hier mit den eigentlichen Verhältnissen, und vorher mit den gleich abfallenden Differenzen gespaßet habe.

Anbey überdenke man folgenden Satz: So gewiß keine Musik gefällig ist, die aus lauter unmittelbar folgenden

Qvinten oder Qvarten;

(großen / kleinen) Terzen oder (kleinen / großen) Sexten bestehet:

eben so gewiß habe ich mich für verpflichtet gehalten, bey vorangehender Stellung der Differenzen, jedesmal die Verhältnisse solcher sechs Zwischenintervallen (oder nach meinem ehemaligen Ausdrucke, **die mathematische Richtigkeit**) in möglichstem Zusammenhange zu besorgen.

Plan der vierten Temperatur.

	Differenzen.		Canon.	Verdoppelung zur Berechnung der Schwebungen.	Schwebungen der Qvinten.
C	84	1422	238. 98		
cis	81	1341	225. 57		† 75
d	75	1266	212. 91		73
dis	72	1194	200. 97		71
e	66	1128	189. 69		67
f	63	1065	179. 04		60
fis	60	1005	168. 99	337. 98	57
g	56	949	159. 50	319. 00	† 54
gis	54	895	150. 55	301. 10	51
a	50	845	142. 10	284. 20	48
b	48	797	134. 13	268. 26	45
h	44	753	126. 60	253. 20	42
c	42	711	119. 49		39
	711	11949			

§. 7. Bey der folgenden **fünften, sechsten** und **siebenten** Temperatur wird man bemerken, daß auf jedem Plane die Differenzen, in Absicht der eigentlichen Verhältnisse, durch Annäherung zu ihrem Ursprunge nach und nach **größer**; hingegen die Zahlen in jeglichem Canone **kleiner** werden. Mein Gegner **Sorge** wolle mir erlauben zu glauben, daß in der Lehre von der Harmonik die Zahl 2 mehr gilt als die folgende 3; u. s. w.

Plan

Plan der fünften Temperatur.

C	72	1198	201. 60		
cis	67	1131	190. 29	Verdoppelung zur Berechnung der Schwebungen.	† 67
d	63	1068	179. 61		63
dis	60	1008	169. 53		59
e	56	952	160. 01		55
f	54	898	151. 03		53
fis	50	848	142. 55	285. 10	49
g	48	800	134. 55	269. 10	† 45
gis	45	755	127. 00	254. 00	42
a	42	713	119. 87	239. 74	39
b	40	673	113. 14	226. 28	36
h	38	635	106. 79	213. 58	35
c	36	599	100. 80		34
	599	10080	Canon.		Schwebungen der Qvinten.
	Differenzen.				

Plan der sechsten Temperatur.

C	68	1136	191. 12		
cis	63	1073	180. 39	Verdoppelung zur Berechnung der Schwebungen.	† 61
d	60	1013	170. 26		54
dis	57	956	160. 70		50
e	54	902	151. 68		48
f	51	851	143. 17		47
fis	48	803	135. 14	270. 28	46
g	45	758	127. 56	255. 12	† 44
gis	42	716	120. 40	240. 80	42
a	40	676	113. 64	227. 28	40
b	38	638	107. 26	214. 52	38
h	36	602	101. 24	202. 48	36
c	34	568	95. 56		34
	568	9556	Canon.		Schwebungen der Qvinten.
	Differenzen.				

Plan der siebenten Temperatur.

				Verdoppelung zur Berechnung der Schwebungen.	
C	48	800	134. 56		
cis	45	755	127. 01		† 43
d	42	713	119. 88		40
dis	40	673	113. 15		37
e	38	635	106. 80		36
f	36	599	100. 81		35
fis	33	566	95. 15	190. 30	33
g	32	534	89. 81	179. 62	† 31
gis	30	504	84. 77	169. 54	29
a	28	476	80. 01	160. 02	27
b	27	449	75. 52	151. 04	26
h	25	424	71. 28	142. 56	24
c	24	400	67. 28		22
	400	6728	Canon.		Schwebungen der Qvinten.
	Differenzen.				

§. 8. Bey Darlegung meines **achten** Temperaturplans will ich kürzlich erzehlen, welche Umstände mich dazu veranlasset. Ich hatte nämlich, wenn ich mich recht besinne, bey einem alten griechischen Schriftsteller gelesen, daß man bey Zusammenfügung der beyden Tetrachorden in der ionischen Tonart, die in der Mitte liegende große Tonstufe f—g, bisweilen in zween ungleiche Theile f—fis—g, getheilet. Je mehr diese klügliche Zertheilung mir wegen bald folgender Ursache gefiel: desto weniger konnte ich mich entschliessen, den im jeglichen Tetrachord vorfallenden zwo großen Tonstufen das Verhältniß: 9—8, nach altgriechischer Art zweymal nach einander beyzulegen. Nein! ich gab nach **Zarlinischer** Art dem

	c —	d —	e,
ingleichen dem	g —	a —	h,
die Verhältnisse:	10 —	9 —	8
wegen der Terz:	5 ——		4.

§. 9. Diese unverwerfliche Veranstaltung stärkte meinen Muth, die vorhabende Temperatur unten und oben nach diatonischer Art, in der Mitten aber auf chromatische Weise einrichten zu können. Zum Octavsprengel der Hauptdifferenzen erwehlte ich 90—45, und faßte zugleich den festen Entschluß, lauter

ter solche Zwischendifferenzen zu nehmen, welche durch die vornehmsten Rationalzahlen sich auflösen lassen. Durch diese Anordnung erhielt ich folgende acht Differenzen:

C	d	e	f	fis	g	a	h	c.
90.	81.	72.	66.	64.	60.	54.	48.	45.

§. 10. Ich calculirte also nach meiner gewöhnlichen Art immer weiter, wodurch ich aber bemerkte, daß durch die bey fis stehende Zahl: 64, die ganze Arbeit verdorben worden. Ich nahm derowegen statt selbiger die Zahl 63, und erwartete abermal ein neues Unglück. Jedoch ich hatte folgendes doppelte Glück, daß alle **acht** Differenzen durch die Zahl 3 reduciret, und folglich die ganze Einrichtung um zwey Drittel kleiner werden konnte, wodurch ich endlich folgende **brauchbare** Temperatur bekam:

Plan der achten Temperatur.

C	30	496	83. 50					
cis	27	469	78. 81	Verdoppelung	†27	—36	—315	†426
d	27	442	74. 39	zur	25	34	293	404
dis	24	418	70. 21	Berechnung	23	32	279	†376
e	24	394	66. 27	der	21	30	—265	357
f	22	372	62. 55	Schwebungen.	21	—30	249	335
fis	21	351	59. 04	118. 08	20	27	236	319
g	20	331	55. 73	111. 46	†19	25	219	303
gis	18	313	52. 60	105. 20	18	23	208	285
a	18	295	49. 65	99. 30	17	21	195	270
b	16	279	46. 86	93. 72	16	21	186	251
h	16	263	44. 23	88. 46	15	20	177	238
c	15	248	41. 75		15	19	165	225
	248	4175	Canon.		2—3	3—4	4—5	5—6
	Differenzen.							

Anmerkung: Diese Temperatur kan gar leicht auf ein mittelmäßiges Monochord vollständig aufgetragen werden, wenn man nämlich die gefundene **Octavzahl:** 4175 durch 167 dividiret, und diese letztere mit 25 multipliciret.

§. 11.

§. 11. Wegen des vorigen Ausdruckes: **brauchbar**, erkläre ich mich in Absicht aller meiner Temperaturen ein für allemal folgendergestalt. Niemals ist die Benennung: **Nationalgleiche** Temperatur durch logarithmische Rechnung, oder durch Ausziehung der Qvadrat- und Cubik-Wurzel, von mir gebrauchet worden: Denn ich hatte bey solchen weitschichtigen Rechnungsarten bemerket, daß jedesmal mehr als die halbe Arbeit vergeblich sey, wie alle bisherige Lehrer der Temperatur selbst öffentlich bezeugen, indem sie sagen: „Die in Canone nach den Zwischenpuncten befindliche Zahlen können „jedesmal bey Auftragung der Temperatur weggelassen werden, weil nämlich selbige nur „zur Befriedigung des Verstandes dienen sollen, keinesweges aber zur Befriedigung „des Gehörs nothwendig sind." Was brauchen wir weiter Zeugniß? Wer kan mir also verargen, daß ich bey meiner nähern und leicht begreiflichen Art so lange bleibe, bis ein anderer uns eine gleichschwebende Temperatur **ohne Mangel und ohne Ueberfluß** liefert? Gesetzt auch, daß der Zweck von mir nicht vollständig wäre erreichet worden, so können doch meine mancherley angezeigten Wege einem andern fruchtbaren Nachforscher künftig Gelegenheit geben, dieser wichtigen Sache weiter nachzusinnen. So gewiß der in Schimpfen und Schmähen vortrefliche Herr **Sorge** durch seine **Mückenbaar-Berechnung**, oder vielmehr nur durch Vervielfältigung der **Neidhardtischen** Grundzahl, der Wahrheit wenig gedienet hat: eben so gewiß hat ihm niemand die sonderbare Ehre misgegönnet, daß er seine mit Nullen gespickte Temperatur nicht nur an benachbarten, sondern auch an enfernten Orten vergeblich anbieten dürfen.

§. 12. Im vorstehenden **achten** Temperaturplane habe ich nicht nur die Schwebungen der Qvinten und Qvarten, sondern auch der großen und kleinen Terzen getreulich beygefüget, um von Ihnen, meine Herren, auf eine beqveme Art zu vernehmen, ob etwas grundfalsches darinnen sey. Vielleicht wird die in der **Qvintencolumne** wiederholte Schwebung: 21 mit 15; folglich auch die in der **Qvartencolumne** wiederholte 30 mit 21, ein unvergeblicher Fehler seyn. = = Vielleicht aber erwäget man dargegen in Absicht der beyden **Terzencolumnen** zugleich die (im Ober- und Untertheile des Octavsprengels) vermischte **Zurücktretung** und **Nähertretung** der Kräfte solcher Hauptdifferenzen, welche laut meiner obigen **dritten Vorerinnerung** den Stoff zur Temperatur schon bey sich führen. Der Beschluß heisset: Non quot, sed quid.

❊ ❊ ❊

Bey wiederholter Durchlesung dieses Briefes finde ich freylich etliche Stellen, die theils zu weitläuftig, theils zu enge oder dunkel gerathen. Weil aber dieses Schreiben nur an solche Männer gerichtet ist, von deren Einsicht und Billigkeit alle Kleinigkeiten übergangen werden: so erwarte ich disfalls nichts widriges. Uebrigens verbleibe ich mit sonderbarer Hochachtung,

Meine Herren,

Dero

Nordhausen,
den 20. März, 1762.

ganz ergebenster Diener,

C. G. Schröter.

CXIX. Brief

Achte Fortsetzung des Verzeichnisses deutscher Odensammlungen mit Melodien.

Berlin, den 13. November 1762.

XL.

Romanzen mit Melodien, und einem Schreiben an den Verfasser derselben. Hamburg und Leipzig, 1762. 4 Bogen in 8vo. Wer es nicht übel genommen hat, daß das Schinkenbein des Phylax, und andere gellertsche Fabeln häufig in Musik gesetzet worden sind, der wird vermuthlich auch deswegen nicht die Stirne runzeln, daß allhier der Nachttopf einer Klosterdomina nach dem Tact ausgegossen wird; oder daß Clarchen, welche die Nacht mit einem Mönche zugebracht hatte, in der durch eine gewisse Begebenheit ihr verursachten Bestürzung, die Beinkleider des Paters ergreift, und solche nach Noten anziehet ꝛc. Warum sollte man nicht singen, was man mit Vergnügen zu lesen pflegt? Des la Fontaine Fabeln und Erzählungen werden durch ganz Frankreich von jungen und alten gesungen. Der Componist dieser sieben Mordgeschichte scheinet zum Tone der Virtuosen mit dem Stabe nicht übel aufgelegt zu seyn. Die Melodie der zweyten und fünften Geschichte ist so neckisch, daß man dem Verfasser unmöglich den Beyfall versagen kann. Es zeiget keine gemeine Biegsamkeit des Geistes an, die poßirlichen Weisen des struppigten Pans glücklich nachmachen, und die Dryaden auf einen Augenblick die Weisen des Apollo vergessen lassen zu können. Das vorige Jahrhundert hatte in diesem Stücke einen unvergleichlichen Mann an **Gabriel Voigtländern**, Christian des V. erwehlten Prinzen zu Dännemark wohlbestelltem Feld- und Hoftrompeter, wie auch Kammermusi-

kanten (*). Ich weiß nicht, wer der Componist gegenwärtiger Romanzen ist. Aber der berühmte Dichter wird vielleicht nur wenigen unbekannt seyn.

XLI.

Oden mit Melodien vom Herrn Carl Phil. Emanuel Bach. Berlin, in der Weverschen Handlung, 1762.

wie auch

XLII.

Lieder mit Melodien vom Herrn Johann Phil. Kirnberger. Berlin, in der Weverschen Handlung, 1762. Der Herr Verleger hat nicht unrecht gethan, die in verschiednen andern Sammlungen zerstreueten schönen Odencompositionen dieser beyden braven Tonkünstler in ein besonderes Werk, jedoch mit dem Zusatz sehr vieler neuen Stücke, sammeln zu lassen.

XLIII.

Der spiel- und singende Clavierschüler, in einigen vermischten Liedern vorgestellt von Peter Paulsen. O. i. G. . st. Flensburg und Leipzig, in Commißion der Kortenschen Buchhandlung, 1762. Die Absicht des Herrn Paulsen ist nicht zu verwerfen, daß er solche Arten von Odenaufsätzen liefern will, die so gut gesungen werden, als für kleine Clavierstücke gelten sollen. Nur scheint er noch nicht Uebung und Erfahrung genug zu besitzen, seine zwiefache Absicht gehörig ins Werk richten zu können, indem er die Singstimme hin und wieder gewisse Cabriolen machen lässet, die öfters wider den Character der Ode, und öfters wider die gute Singart sind. Hiernächst geräth er manchesmal auf Abwege, die zwar den Titel des Werkes, nemlich einen Clavierschüler rechtfertigen; aber die der Achtsamkeit des Meisters auf seinen Schüler keine Ehre machen. Ich will einige Exempel zum Beweise dessen was ich gesaget, anführen. Hier ist der erste Theil der **zweyten Ode.**

(*) In dem seinen **Oden und Liedern** vorgedruckten Privilegio vom Jahre 1642. wird er ein **Kammermusikant** genennet; Zeichen, daß das Wort Musikant um diese Zeit noch nicht eine verächtliche Bedeutung gehabt hat, wie heutiges Tages.



Der springende colorirte Auftact, womit diese Ode über der Sylbe o anfängt, verräth keinen sonderlichen Geschmack in der Spielmusik; und im Singen tauget er gar nicht. Die Triole auf de, in dem Worte **Freunde**, ist nichts weniger als geschickt angebracht worden. Wer mit dem dritten und vierten Finger der rechten Hand einen kräftigen Triller schlagen kann, der hat Gelegenheit, es auf dem Worte **küßt** zu thun. Der geschickte Sänger wird aber diese Passage umformen müssen, wenn er mit Geschmack und guter Art das **küßt** herausbringen will. Das in der ersten Zeile, in der Melodie so oft vorkommende c machet die Melodie ohne Zweifel etwas unangenehm. Es ist eadem lyra &c. Warum der Absatz auf **Schöne** mit einer steigenden Melodie gemachet wird, da weder hier noch in der Folge eine Frage vorhanden ist, davon ist die Ursache wohl nicht so leicht einzusehen. Die zweyte Zeile **mit lächelndem Gesicht**

enthält, außer dem zu sehr gezerrten Gesange, so etwas in Ansehung der Harmonie, was nicht seyn solte, —— eine böse Qvinte beym Absatz. Das ist ein garstiger Dintenklecks. Die dritte Zeile fänget, wie die erste, mit einem melismatischen Auftact über der Interjection **auf** an, da der Ausdruck syllabisch seyn solte. In der Mitte zwischen **eure** und **Töne**, vermisset man die Auflösung der Quarte, indem die Mittelstimme plötzlich aufhöret. Die Regel des Satzes, **daß keine Stimme auf einer Dissonanz abbrechen muß**, muß unserm spielenden Clavierschüler noch nicht in der Schule vorgekommen seyn. Da der Absatz der dritten Zeile auf **Töne** bis ins dritte Viertheil hingezerret wird: so wird die vorhergehende rhytmische Anordnung der Ausgänge ohne Ursache abgeändert; und hernach wird dieser Absatz mit einer Harmonie gemachet, womit nicht nur die vorhergehende zweyte Zeile auf **Gesicht** abgesetzet hat, sondern womit annoch die folgende vierte Zeile, vermittelst einer ganzen Cadenz, bey **euch nicht**, geschlossen wird. Diese Art der Modulation, wo wiederum eadem lyra ist, kann unmöglich gut seyn. Warum wurde selbige nicht in der dritten Zeile nach der Dominante von C dur hingelenket? Freylich hätte alsdenn die ganze vierte Zeile: **Denn sie verschmäht euch nicht**, umgeformet werden müssen. Doch dieser Umstand würde so wenig das Lied verschlimmert haben, als solches in der Folge, im zweyten Theile, geschehen wird, wenn man darinnen einige Passagen, besonders die ganze siebente Zeile, ausbessert. —— Da das gegenwärtige Lied aus acht Zeilen besteht: so ist zu verwundern, daß sich in der paulsischen Composition desselben nicht eine einzige Zeile findet, die mit der andern eine gewisse symmetrische Uebereinstimmung hat; welches doch, ohne daß der Affect dadurch wäre benachtheiligt worden, hätte geschehen können; und in jedem Stücke, besonders von einem ziemlich geraumen Umfange, geschehen muß.

Ich will annoch aus einigen andern Oden gewisse Unförmlichkeiten, zur Warnung davor, auszeichnen.

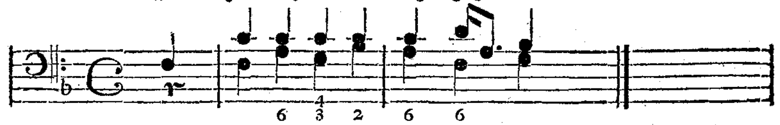
(a) Die erste Ode.

Wenn Fieckchen kommt, und freundlich sieht.

Hier wird die erste Zeile auf Fermatenart abgesetzt, da der Baß die Dominante der Tonart hat, und die Singstimme die Septime dagegen macht, als:



Nach den Regeln der Mannigfaltigkeit muß alhier die Harmonie von F im geringsten nicht im zweyten Tacte, zu **freundlich**, wiederkommen; sondern die Harmonie der Septime von D genommen; und bey **sieht** in die Harmonie von G abgesetzet werden. Wem dieses nicht schmecken will, der muß entweder die Modulation nach B hinlenken (f f ee, es es d); oder bey einer kleinen Veränderung der Melodie zu **freundlich**, als aus welcher das F wegbleiben kann, nach G mol gehen (f f ee, fis fis g); oder er muß die ganze Anlage des Gesanges verändern; oder er muß auf folgende Art verfahren, wo zwar die F Harmonie im zweyten Tacte ebenfals wiederkömmt. Aber der Fall ist verschieden, indem dem Basse die ehrbare Parallelbewegung genommen worden.



Da in dem ganzen Liede der zweyte Theil gegen den ersten einen Gegensatz formiret, der in allen Versen mit der Partikel **doch** anhebet: so wäre es nicht nur, um die auf **doch** liegende Emphasin auszudrücken, gut gewesen, wenn der Ton c, womit diese Partikel gesungen wird, eine Octave höher genommen wäre; sondern dieses zweygestrichne c würde den Umfang der Stimme annoch um eine Terz verkürzet haben; welches sowol an sich, als zugleich deswegen sehr schicklich gewesen seyn würde, weil die ganze übrige Art von Tonführung die Stimme in einer gewissen Höhe erhält, und nicht dergestalt gesenket wird, daß das eingestrichne c seinen Platz mit Recht behaupten kann. Ueberhaupt ist der Gesang der Zeile, worinnen dieses **doch** vorkömmt, wegen seines springerischen Wesens nicht fließend, und deswegen nichts weniger als gut. Man urtheile.



Der Ausdruck für frostig würde immer noch bunt genug gewesen seyn, wenn er auf folgende sangbarere Art wäre gemachet worden:

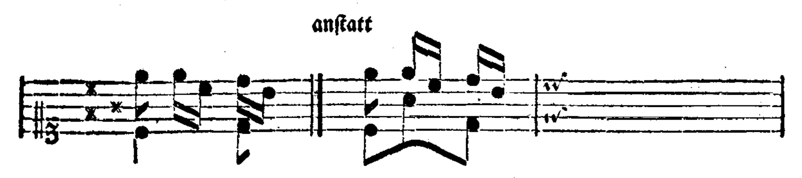


(b) Das dritte Lied: Es war Alexander der Große.

Ich will hieraus nichts weiter bemerken, als den gekünstelten Auftact:



und den Dintenklecks mit der Octave:



(c) Das vierte Lied: Wehrtes Kind, der Schäferorden.

Dieses Lied ist mit einer sangbaren und feinen Melodie versehen, ob sie gleich für die Odenschreibart etwas zugekünstelt ist. Schade, daß folgender häßlicher Dintenklecks mit der Quinte darinnen ist:



Anstatt der abgebrochnen Cadenz, womit die sechste Zeile absetzet, wäre ohne Zweifel die ganze in fis mol schicklicher gewesen. Der Gang bey No. 1. ist zu leer, um harmonisch zu seyn. Bey No. 2. ist er verbessert.

No. 1.



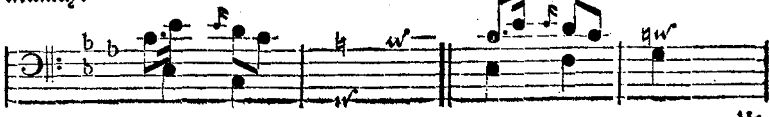
(d) Das sechste Lied: Chlorinde war ein böses Kind.

Vermöge der Ueberschrift soll die Melodie dieses Stückes **tändelnd** seyn. Dieser Ausdruck aber ist nicht gar zu wohl getroffen worden. Der erwehlte Dreyachttheiltact, in welchem jede erste Sylbe des Trochäus mit zwey Achttheilen ausgedehnet wird, ist allein nicht hinlänglich dazu. Wenn gleich die Chlorinde sehr wild mit ihren Puppen herumspringet: so solte der Componist gleichwohl die Stimme nicht so viele ähnliche Sprünge machen lassen, unter welche wegen der Art der Folge der Harmonie, auch der mit der großen Sexte gehöret:



(e) Das eilfte Lied: Du Echo meiner Klagen.

Der Einfall ist recht artig, daß der Componist, um das Echo gewissermaßen vorzustellen, in der ersten Zeile eine kleine Nachahmung zwischen dem Diskant und dem Basse anbringt. Es hat sich selbiger außer dem, den Affect der Ode, wenigstens der ersten Zeile, zu treffen viele Mühe gegeben. Nur Schade, daß man es der Composition anhören kann, daß sie mit etwas Mühe zur Welt gebracht worden ist. In der siebenten Zeile findet sich ein Druckfehler im Basse, nemlich:



Ueberhaupt wäre der Baß harmonischer gewesen, wenn er auf folgende Art zur ganzen Zeile gesetzet wäre:



und nicht auf diese Art:



(f) Das vierzehnte Lied: Bey heiterm Mondenscheine.

In der dritten Zeile hat ein singender Clavierschüler, der öfters kaum den Umfang einer Octave mit gleicher Stärke in seiner Gewalt hat, Gelegenheit, nach dem Ausdrucke des Herrn Capellmeisters Telemanns, die Höhe eines Zaunkönigs und die Tiefe einer Rohrdommel in Sprüngen hören zu lassen. Man urtheile.





CXX. Brief

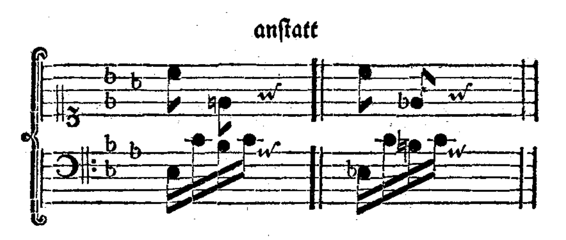
Beschluß des XLIIIten Artikels aus der achten Fortsetzung des Verzeichnisses deutscher Odensammlungen mit Melodien.

Berlin, den 20. November 1762.

(g) Das funfzehnte Lied: Mein Vormund will, ist er nicht toll?

Der im zweyten Tacte befindliche unharmonische Querstand gehöret unstreitig unter die Druckfehler. Ich will ihn aber dennoch anzeigen.

anstatt



Dieser Querstand beleidigt zu sehr das Gehör, als daß er in die Anzahl der erlaubten aufgenommen werden könne. Er ist und bleibt allemal ein Fehler.

(h) Aus dem achten Liede: Begeistert mich, o Freuden.

Ich will hieraus weiter nichts als den Absatz der dritten Zeile bemerken.



Einen Absatz von dieser Art wird so leichte kein Singcomponist nachmachen; und er wird auch nicht unrecht haben.

(i) Das sechzehnte Lied: Wie sanft, wie ruhig fühl ich hier.

Der Herr Verfasser scheint ein erstaunlicher Liebhaber von den springenden Vorschlägen zu seyn. Diese aber pflegen gleichwohl nicht überall, ohne Nachtheil der guten Singart, stehen zu können. Man urtheile.



Was für ein Geschleppe und für ein Springen zu gleicher Zeit! In der vorhergehenden dritten Zeile findet sich ein aufspringender Quintenvorschlag bey und (sonder Ahndung,) der ebenfals zur Unzeit angebracht worden ist, da der simple Ton d weit edler würde geklungen haben.

(k) Das zwanzigste Lied: Mein Mädchen das ist wahrlich schön.

Zwischen der dritten und vierten Zeile fehlet der Platz zum Athemhohlen.

(l) Das ein und zwanzigste Lied: Dir, Phyllis, dir und deiner Liebe.

Der erste Theil schließet vermittelst einer Halbcadenz in die Harmonie von H. Die erste Zeile des zweyten Theils machet wieder einen Absatz in die Harmonie

H; die darauf folgende Zeile setzet vermittelst einer ganzen Cadenz in selbiger ab; und die hernach folgende Zeile wird vermittelst einer Halbcadenz wiederum in selbiger abgesetzt. Diese eiusdem lyræ modulatio ist wohl nicht musikalisch. Die letzte Zeile des Liedes, deren Melodie vermittelst der Nachahmung aus einem gewissen graunischen Liede gebildet ist, ist für denjenigen, der den rechten Vortrag davon nicht weiß, nicht schicklich zu Papiere gebracht worden. Auf folgende Art wird es jedermann besser lesen:



Ich habe den lahmen Vorschlag (fis — e) auf der Endnote weggelassen.

(m) Das vier und zwanzigste Lied:
Edle Freyheit, mein Vergnügen.

Zwischen der fünften und sechsten Zeile ist wieder kein Platz zum Athemhohlen. Die Melodie zur sechsten Zeile, die für eine Flöte oder Violine, und nicht für die menschliche Singstimme gemacht zu seyn scheinet, verdienet angemerket zu werden. Hier ist sie.



Anstatt **gehen** beliebe man **springen** zu lesen.

Es ist dieses nicht alles, was wider die melodische, harmonische und modulatorische Beschaffenheit der paulsischen Oden vorgebracht werden kann. Es mag aber hierbey sein Bewenden haben. Zum Ruhme des Herrn Verfassers müssen wir sagen, daß er in der rhytmischen Anordnung der Sätze alle mögliche Richtigkeit beobachtet, und da, wo die Poesie nicht Füße genug hatte, und er nicht dehnen wollte, selbige durch den Baß erzwungen hat, wie z. E. im dritten Liede. Er scheinet ferner nicht bloß die erste Strophe einer Ode, sondern alle, überlesen zu haben, um nicht etwann eine ganze Cadenz hinzusetzen, wo

keine hingehöret. So ist z. E. in dem sechsten Liede: **Chlorinde war ein böses Kind**, nirgends als am Ende eine ganze Cadenz zu finden, obgleich die erste Strophe dazu Gelegenheit giebt. Wir wünschen, daß, wenn der Herr Paulsen einmal wieder die Feder zu Odencompositionen ansetzet, er mit diesen vorbemeldten Eigenschaften die Reinigkeit der Harmonie, und eine sangbare Melodie verbinden; die häufigen Dehnungen, besonders mit springenden Noten; ingleichen die lahmen Vorschläge auf den Endnoten vermeiden; und geschickt und doch gefällig moduliren möge. So klein das Feld der Oden ist, so ist es immer besser, Lob als Tadel darinnen zu erwerben, zumal wenn man sonsten ein gutes musikalisches Talent hat, wie der Herr Paulsen, und wie er solches in seinem wohlgerathnen neunzehnten Liede an den Tag geleget hat. (In dem vierten Tacte vorm Ende, in dem Tact zu **ihrem**, ist ein Druckfehler, indem die letzte Baßnote kein e, sondern ein es seyn muß.)

An die Herren Verfasser der kritischen Briefe über die Tonkunst.

Hochzuehrende Herren,

Es hat Ihnen beliebet, meinem Namen unter dem 3ten Jul. des vorigen Jahres nicht nur ein Stück Ihrer **kritischen Briefe über die Tonkunst** zu widmen, sondern auch an einigen andern Oertern dieser lehrreichen Briefe meiner Wenigkeit mit solchen Ausdrücken zu gedenken, die mir nicht anders, als sehr angenehm, seyn können. Ich danke Ihnen, meine Herren, auf das verbindlichste, für die mir hierdurch erwiesene Ehre, und versichere dagegen, daß ich mich dabey jederzeit Dero besondern Wohlgewogenheit mit Vergnügen erinnern werde.

Sie, Hochzuehrende Herren, haben mir in dem an mich gerichteten Briefe aufgetragen, ein gewisses Manuscript eines ehemaligen berühmten Kapellmeisters, welches vom Recitativ handelt, durch meine Vermittelung der Vergessenheit zu entreissen, und durch den Druck ans Licht zu bringen. So willig,

als

als ich auch dazu war, nachdem ich diesen Antrag gelesen hatte: so schwer schien mir doch die Ausführung desselben zu seyn, weil das Manuscript bey einem Manne in Verwahrung lag, den ich niemals zu kennen die Ehre gehabt, und folglich von dessen Gesinnung ich nicht zum voraus wissen konnte, ob ich nämlich meinen Zweck erreichen würde, wenn ich um die Mittheilung des Manuscripts anhielte. Doch wagte ich es, und schrieb an den Hochehrwürdigen Herrn Besitzer des Manuscripts vom Recitative, und nach wenig Tagen hatte ich den Vortheil, eine erwünschte Antwort in meinen Händen zu haben, in welcher mein Ansuchen gebilliget, meine gewagte Bitte gewillfahret, und mir zur Herausgabe des begehrten Werks, welches der Herr Amisallos im Namen der musikalischen Gesellschaft durch meine wenigen Dienste im Druck zu sehen wünschet, völlige Einwilligung gegeben wurde. Wie glücklich bin ich also nicht, daß ich mich im Stande befinde, Dero geäusertes Verlangen zu befriedigen? — Aber wie sehr habe ich nicht Ursach zu wünschen, daß diejenigen Bemühungen, die ich bey der Herausgabe einer verwaisten Geburt anzuwenden habe, also ausfallen möchten, wie es theils der Ehre ihres berühmten und verdienstvollen Herrn Verfassers, theils den jetzigen aufgeklärten Zeiten gemäß ist, damit ich nicht Ursach habe, meine Arbeit am Ende zu bereuen? Doch — ich will thun, was in meinen geringen Kräften stehet, und mir alle ersinnliche Mühe geben, das bewußte Werk in einer solchen Gestalt den Liebhabern der musikalischen Setzkunst in die Hände zu liefern, welche denselben verhoffentlich nicht unangenehm seyn wird. Sollten mir an einem oder dem andern Orte Zweifel vorkommen, zu deren Auflösung mehrere Einsicht, als meinem wenigen Wissen verstattet ist, erfordert werden möchte: so werden Sie mir vergönnen, daß ich meine Zuflucht zu einigen Hochgeehrtesten Mitgliedern Ihrer Gesellschaft nehmen, und mir von Denselben lehrreichen Unterricht ausbitten darf. Und sollte ich wol besorgen dürfen, daß mir solche Ihren gelehrten Beystand versagen werden? —

Ich weis kein Hinderniß mehr, das der Ausgabe des mehr gedachten Werks im Wege stünde; sondern sobald als sich ein annehmlicher Verleger findet, ist der Hochehrwürdige Herr Besitzer des Manuscripts erbötig, dasselbe an mich auszuliefern. Die Bedingungen, unter welchen dem künftigen Herrn Verleger das Werk überlassen wird, kann derjenige, der den Verlag auf sich zu nehmen gedenket, bey dem Herrn Secretär **Friedrich Wilhelm Marpurg** in Berlin erfahren. Das Werk selbst möchte im Manuscript, wenn es völlig ins Reine gebracht, wol über 40 Bogen, ohne die **Vorrede** betragen. Um auch

 von

von der innerlichen Beschaffenheit desselbigen etwas zu melden, theile ich den **Inhalt der Kapitel** mit. Es handelt nämlich

der **Vorbericht**

vom stilo recitatiuo insgemein.

Der erste Theil

von der Rhythmopoeia stili Recitatiui.

Kap. 1. Von den zum Recitativ bequemsten Versen.

— 2. Von den musikalischen pedibus rhythmicis im Recitativ.

— 3. Von der Vermischung der dreyerley pedum rhythmicorum im Recitativ.

— 4. Von der ordentlichen Connexion solcher pedum rhythmicorum.

Der andere Theil

von der Melopoeia stili Recitatiui.

Kap. 1. Von der Erhöh- und Erniedrigung der Stimme bey der recitativischen Singart.

— 2. Wie die recitativische Singart eines ganzen Periodi einzurichten.

— 3. Von etlichen Freyheiten des stili recitatiui.

— 4. Vom accompagnirten und vollstimmigen Recitativ.

— 5. Von dem Amte des Recitanten.

Meine Sorge bey der Ausgabe dieses Werks werde ich dahin gerichtet seyn lassen, daß ich demselben eine besondere **Vorrede** vorsetze, hin und wieder **Anmerkungen und Zusätze** einstreue, und demselben am Ende ein brauchbares **Register** beyfüge.

Dieß ist es, meine Herren, was ich auf Dero an mich gerichtetes Schreiben zu schuldigster Nachricht habe melden, und mich ferner zum gütigen Andenken gehorsamst empfehlen wollen, der ich übrigens Lebenslang mit aller Hochachtung beharre

Dero

Mühlhausen,
den 8ten Febr. 1763.

ganz ergebenster Diener,
M. Johann Lorenz Albrecht.

Ge-

Gedanken über die musikalischen Streitigkeiten der Herren Marpurg und Sorge.

(I) Auszug aus einem Schreiben des Herrn Lustig an den Herrn Marpurg.

—— —— Ich statte Ihnen für die durch Ihre gütige Zuschrift Dero gelehrten Anmerkungen über das Sorgische Compendium harmonicum mir erwiesene unverdiente Ehre den ergebensten Dank ab. Ich schätze es unter meine größte Glückseeligkeit, daß ich solche sinnreiche Schriften, wie die von Ew. Hochedelgeb. sind, nur in ziemlicher Deutlichkeit fassen kann; bin aber übrigens nach vieler angestellter Bemühung wirklich unter diejenigen, die ohne Affectation von sich überzeugt sind, daß sie wenig wissen, und sich also nicht leicht einen decisiven Machtspruch anmaßen. Doch eben wie ich dieses schreibe, werden mir von einem sehr guten Freunde, einige vermischte Gedanken, die mit den meinigen ziemlich übereinkommen, zugeschickt; weshalb ich mir die Freyheit nehme, Ihnen solche, aus dem holländischen ins deutsche treulich übersetzt, Dero erleuchteten Augen vorzulegen; in gewisser Hoffnung, Ew. Hochedelgeb. werden es einem Holländer, wenn er gleich ein wenig naseweis scheinen möchte, nicht übel nehmen, daß er kein Blatt vor den Mund nimmt, sondern frey heraus saget, was er denket. Solche Leute müssen einem Geiste, der wie der Ihrige denket, allemal lieber seyn, als Fuchsschwänzer, Leisetreter und Jabrüder. ——

Groningen,
den 29sten Januar, 1763.

Jacob Wilhelm Lustig,
Organist an der Martinikirche.

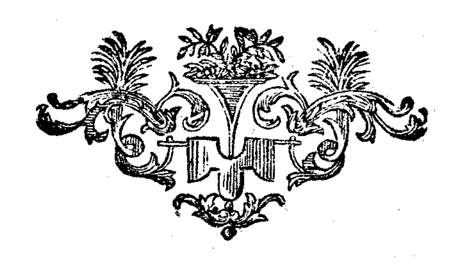
Schrei-

Schreiben an den Herrn L**

Mein Freund Musander;

Sie haben mir viel Vergnügen erwiesen, mit der Communication der schönen Schriften des berühmten Herrn **Marpurg**. Ich bin nun völlig überzeuget von dem, was der redliche Herr **Abel** hier, vor drey Jahren öfters zu sagen pflegte: Der Herr **Marpurg** ist bey weitem der beste von allen musikalischen Schriftstellern. Gleichwol halte ich Seine Sätze eben für keine Glaubensartikel, und Er ist auch viel zu erhaben, als daß Er sie dafür solte ausgeben wollen. Ich werde also, Ihrem Begehren zu folge, meine Gedanken darüber, mit meiner gewöhnlichen Offenherzigkeit, entdecken: Denn es bleibt doch unter uns Mädgens.

(Die Fortsetzung im künftigen Stück.)



CXXI. Brief.

Berlin, den 27. November 1762.

Beschluß des Schreibens an den Herrn L**

Das Buch zu dem Titel finde ich hier nicht, indem es von dem Generalbaß und der Composition eigentlich nichts abhandelt. Aber diese neue Art, ein Buch mit Anmerkungen herauszugeben, die unserm Barbeyrac bey seinem Puffendorf noch unbekannt gewesen seyn mag, gefällt mir ungemein: weil sie bloß durch den Sieb des Witzes geläuterte Gedanken dem Leser vorlegt. Da erscheinen nun die Namen von zwey und funfzig Tonkünstlern. Sie werden nicht aufgerufen, ihre Kiele zu schärfen gegen einen einzigen Pedalritter: dazu ist der Herr Präses selbst überflüßig im Stande; vielweniger ihre Lästercanonen zu laden, und die Materialien dazu aus der Bibel zu entlehnen; sondern bloß unpartheyisch zu votiren. Apollo gebe dann, daß sie, wenn sie beysammen seyn werden, sich besser vereinbaren, wie die polnischen Edelleute auf einem Reichstage, oder wie unsere Doctores Medicinä: denn wenn von denen nur der vierte Theil mit einander consulirte, wäre des Patienten Untergang, der Prädestination unerachtet, gewiß genug. Woher kömmt das? Ohne Zweifel aus der fatalen Zahl 13. Lieber möchte ich noch mit Verehrern der Sonne, des Monds, des Feuers, oder gewisser zweybeinichter Geschöpfe zu schaffen haben, als mit den dummen Anbetern der verwünschten Zahlen (sal. hon. Math.). Gegen solche, zumal wenn sie sich noch berühmen, drey tapfern Helden sieben Aerme abgehauen zu haben, pflege ich bisweilen derbe vom Leder zu ziehen. Hieraus läßt sich leicht abnehmen, daß ich bey Leibe kein Sorgianer sey, noch werden könne; indessen kann mein zärtliches Herz es doch nicht ohne Mitleiden anschauen, wenn die Parteyen so entsetzlich ungleich sind; und ich sehe nicht, wozu es dienen sollte, zur billi-

billigen Erniedrigung eines bereits überwundenen und wehrlos unter seiner Bank liegenden Gegners annoch ein Schärflein beyzutragen. Wir wollen also unsre Aufmerksamkeit bloß auf die vorgetragene Sachen lenken.

Können wir nicht auch die Hypothesin von der Sympathie (pag. 2.) annehmen? O ja, mit der Einschränkung, die man pag. 21. §. 34. lieset, **aber auch keine andere Intervallen**, gar wohl. Aber bey der zwoten Erfahrung p. 5. muß uns der Glaube behülflich seyn: Denn mir hat sie noch nimmer gelingen wollen; vielleicht taugen meine Microscopen nicht. Es wäre mir viel angenehmer gewesen, wenn es dem scharfsinnigen Herrn Verfasser gefällig gewesen wäre, aus der Erfahrung ein Theorema zu machen; nemlich, die wahre Ursachen der Sympathie demonstrativisch anzuzeigen.

Will man aus dem Erzittern der Sayten (pag. 5.) schließen, daß die Natur uns nach den Tönen weiset, warum kann denn der natürliche Sitz der Terzen nicht so wohl in der Tiefe, als in der Höhe seyn? Wofern alle Oberquinten immer gelinde mittönen, so haben wir keine reine Dreyklänge mehr, sondern in c, e, g muß sich bereits der Nonenaccord hören lassen. Nein, sie sollen nicht härter mitklingen, als es zum Beweise, daß die Sympathie der Töne zur Erfindung der ersten natürlichen Tonleiter Anlaß gegeben, erfodert wird. Es ist freylich möglich, daß die Tonleiter auf solche mühsame Art, wie pag. 47. §. 8. u. s. w. vorgestellet wird, hätte können erfunden werden. Allein ist es wahrscheinlich, daß sie wirklich also, und nicht vielmehr durch einen weit kürzeren Weg, nemlich bloß durchs musikalische Gehör, erfunden sey und erfunden habe werden müssen. Hat man viel eher gesungen als gespielet; und haben die Affecten, Freude, Liebe, Traurigkeit u. s. w. zum Singen angetrieben: wie sollten denn solche lusus ingenii zum Beweise des Ursprungs der beyden Tonarten dienen können? Leute, die, ehe sie künstliche Musik zu hören Gelegenheit gehabt, einige Zeit musicam naturalem glücklich getrieben, scheinen hier unserer Aufmerksamkeit wehrt. Dahingegen muß der warlich wenig Menschenverstand haben, welcher die thörichte sorgische Zahlen pag. 8. für den Ursprung der sieben natürlichen Töne ansiehet, die hier gleichwol in keiner von allen vier Octaven in Ordnung enthalten sind. Lieber hätte man noch mehr wohl proportionirte Hämmer, deren Würkung Pythagoras empfand, fingiren mögen. Wie viel unnöthige Mühe giebt sich doch mancher Schulfuchs auf seiner Studierstube, der, wenn er so klug wäre wie Moliere, von einer gescheuten Magd bessern Unterricht empfangen könnte! Gleichwol gehören solche Thoren mit zur besten Welt: indem sie Klügeren zu tieferem

Nach-

Nachsinnen Gelegenheit geben. Ad pag. 17. Der Satz: **Der Klang ist ... ein vielfaches vermischtes Wesen**, wäre noch wohl einer Erklärung fähig. Zu pag. 21. Man vernimmt auch bey Labialpfeifen der Orgeln Quinten und Octaven, ohne daß die Sympathie allda, eben wie bey Sayten, von einem andern sich in der Nähe befindenden klingenden Körper hergeleitet werden könne. Diesen schönen §. 34. hätte ich sehr gerne ausführlicher erörtert gesehen. — Das zweyte Capitel ist bloß pour rire. Eine solche sorgische Beschreibung der Intervallen nach breiten und schmalen Tasten hätte wohl ein dummer Bube machen können. — Nun komme ich auf dasjenige, was mir in den sonst vortreflichen Schriften des werthen Herrn Marpurgs durchaus nicht in den Kopf will, daß er nemlich öfters **das Clavier als die Richtschnur der musikalischen Intervallen, ja der ganzen Musik**, anzugeben scheinet. Kleine und große halbe Töne sind wirklich von verschiedener Größe und Würkung (pag. 53.) man soll so lange suchen, bis man zwischen jedem ganzen Tone einen kleinen und einen großen halben Ton gefunden. Schön! Also sind diejenigen musikalischen Werkzeuge, die zwischen jedem ganzen Tone einen kleinen und einen großen halben Ton dem Gehöre zuwege bringen können, weit vollkommener, und können bey gründlicher Beschreibung der Intervallen allein zur Richtschnur dienen. Diesemnach kann man eigentlich nicht sagen: **Es sind nur zwölf auf alle Weise unterschiedene Töne in der ganzen Musik** (in dem Bezirk einer Octave). Mehr als zwölf reelle Töne haben wir nicht; dis x fis ist nichts anders, als es g; cis dur und des dur ist einerley: beyde halbe Töne werden allenthalben **in der Praxi** zusammengeschmolzen: 21 Töne machen nicht mehr als 12 wirkliche halbe Töne aus: (pag. 56.) diese 12 machen die sogenannte vollständige diatonisch-chromatisch-**enharmonische** Tonleiter unsrer jetzigen Musik aus u. s. w. Der Herr **Riedt** redet hiervon ganz anders in seinem Versuche pag. 30-32. Diesem gebe ich hierinn meinen völligen Beyfall. Inzwischen kann ich mich gar nicht bereden, als ob die **Natur** nur diejenigen Intervallen, zu deren Vorstellung wir höchstens nicht mehr als ein x oder b bedürfen, gegeben hätte: denn man kann ja nicht sagen, weil es mir überflüßig scheint, oder ungelegen fällt, mehr Klänge anzunehmen, so hat die Natur auch nicht mehr Klänge gegeben. Stehet nun dieser Grundsatz nicht fest, so werden auch die Folgerungen wegfallen müssen: was die Natur am meisten giebt, ist vorzüglicher zu achten: was mehrmalen vorhanden ist, ist nothwendiger: es sind **mehr kleine Terzen als große Terzen** zu gebrauchen u. s. w. Ein wunderlicher Satz! Niemand kann ja mit Grund bewähren, daß z. E. zu dis, eis, ais, his, in Singstimmen, auf Violinen, Violoncellen u. s. w. keine große Terzen vor-

 handen

handen sind; was nun allda vorhanden ist, das hat die Natur gegeben. Also beruhet der vorgewandte Mangel hier bloß auf unserer Willkühr und Bequemlichkeit im Schreiben. Was hilfts uns, ob ein Verfasser sich auf die Natur beruft, wenn er nicht zugleich beweiset, daß er ihrer Vorschrift wirklich Folge geleistet? — Ad pag. 58. Es will mir eben nicht gefallen, daß der annoch unerwiesene Satz von den erzitternden Unterquinten, in den Wörtern: **weil sie erzittert, die erzitternde** u. s. w. zum Beweise dienen soll. So gehts! Die Anverwandschafe der Nebentöne betreffend, sagt man freylich weit füglicher: ihrer viere sind im ersten und eine ist im zweyten Grade mit der Grundtonart verwandt. Wie aber, wenn ich setzte: ich nenne diejenigen Nebentöne einer Haupttonart **in gleichem Grade** verwandt, deren Accorde bereits in ihren wesentlichen Klängen liegen: nun liegen in c d e f g a b c d e f g die 5 Accorde . . . ergo . . .? — Das vierte Capitel läuft auf dasjenige hinaus, was Sie, mein Freund, in Ihrer Inleiding tot de Muziekkunde **natürliche Harmonie, Melodie** und **künstliche Harmonie** genannt haben. Das hatten Sie gleichwol von dem Herrn Math . . . nicht gelernet. Auch will ich die Meinung, so Sie allda §. 221. von den unzuläßigen Octaven und Quinten angeführet, nicht weggeworfen haben. Ad pag. 101. Auf meinem Boden liegt auch noch ein musikalischer Tonzirkel von 42 Grundtönen und verschiedenen leeren Fächern, der also anfängt: C g A k F g D k, und unstreitig unter die möglichen gehöret. Ad pag. 104. Mich deucht, das Wort Pseudoconsonanz war recht artig; hat man hier doch ein Buch, betitelt: Pseudostudiosus Groninganus, of, de Groninger naam-student. — Ad pag. 107. könnte man der Tonart C dur die Töne von C mol, in welche man gleichwol **ausweichen kann**, nicht annoch hinzufügen? — — Nunmehro werde ich auch die übrige Sachen durchblättern. Ich nehme das Handbuch zur Hand, da erblicke ich sogleich den verehrenswürdigen Matth . . Wie muß ihm sein deutsches Herz nicht geschlagen haben, da ihm in der vierten Zeile der Vorrede ein Franzose, dessen Theorie er für unbegreiflich erkläret, unter Augen gekommen! Vielleicht werden ihm augenblicklich verschiedene dict. bibl. eingefallen seyn: Suchet ihr denn mich . . . Niemand kann zw . . . u. d. g. Es scheinet mir gleichwol, wenn ich es frey heraus sagen darf, daß ein wahrer Eclecticus sich auf die Art gar zu enge Schranken setze. Ja, welcher Muster brauchts, nachdem man durch so viele öffentliche Proben bewiesen, daß man sich weit über dieselbe hinauf geschwungen habe! A propos, ist das nicht eben der Herr . . . dessen Claviereconcerte unsern und der Engländer verwöhnten Ohren in Vergleichung mit

denen

denen von Richter, Stamitz u. a. gar nicht schmecken wollen? Ad pag. 4. Die Verhältnisse von mehr als 12 Tönen fallen deutlich genug in die Ohren; (aber just nicht beym Clavier,) sonst könnte die verschiedene Anwendung (der Schreibart) nicht zuwege bringen, daß 12 die Kraft von 21 bekämen. — Ad pag. 5. Töne mit doppelten Kreuzen und Been ... werden **zugelassen;** ergo kann man, in Absicht auf gewisse musikalische Werkzeuge, von jeder brauchbaren Prime alle brauchbare Intervallen ableiten. Ad pag. 6. Sollten c. bbd oder cis. des u. s. w. (man nenne sie wie man wolle, ich nenne sie kleinste halbe Töne) nimmer ein Plätzchen unter den Intervallen zu hoffen haben? Man braucht ja diese letzte, wenn man das Genus verändert, und alsdenn werden sie auf Clavieren allerdings **in einerley Klanggröße ausgeübet**, keinesweges aber in Singstimmen und auf der Violine. Griffen, worinn dergleichen Intervalle enthalten sind, die aufs Clavier präparirt erscheinen, auf allen anderen Instrumenten aber nicht, käme meines geringen Ermessens die Benennung **Orgelpunct** in eigentlichem Verstande zu. Ad pag. 7. Die diatonische Tonleiter ist die natürliche, weil sie **bloß aus großen halben und aus ganzen Tönen** besteht. Die Tonleiter: dis eis fisfis gis ais his ciscis dis ist diatonisch: ergo, natürlich. — Ad pag. 9. **Die Octave ist der Gränzstein aller ... Intervallen:** Hieraus folget, nach meinem geringen Begriff, daß in einem tüchtigen Intervallensystem nicht allein keine übermäßige Octaven, sondern auch keine Nonen u. s. w. vorkommen müßten; desto mehr, weil die Nonen- Undecimen- und Terzdecimenaccorde ihren Grund in dem Bezirk einer Octave haben sollen. Hiemit schreite ich zu den **Beyträgen**, allwo dieser Punct ausführlicher erörtert wird, und gestehe, daß ich in diesem Stück vorlängst von der Meinung des Herrn Marpurg gewesen bin; daß desselben Beweise bey mir annoch vollkommen fest stehen, und aller Vermuthung nach jederzeit unverrückt bleiben werden. Wer vermag aber einen einfältigen Menschen, der nicht einmal Unterscheid zu machen weiß, zwischen Unterschieben bey Dingen, die ohnedem bereits fest genug stehen, und zwischen dem Grundwegnehmen bey Sachen, so auf demselben gänzlich beruhen, dahin zu bringen, daß er begreife, es sey der Ton c, welchen er im Pedal anhält, nicht länger der eigentliche Grundklang, indem er dem Septimenaccord oberwärts neue Terzen hinzufügt. Ein Organist könte zwar das c und c̄ weichen lassen, um den wahren Grundklang eines Undecimen- und Nonenaccords zu bemerken; allein das Nachbrummen des Pedals ist ihm zur Gewohnheit geworden, und es klingt auf der Orgel wirklich pompöser, wenn man mehr Terzen hinzufügt, als wenn man sie losläßt. Weil man also von dem sogenannten **Entspringen** auf den guten

Gebrauch, nicht nothwendig zu schließen hat, so scheinet mir dieser Punct nicht von der Erheblichkeit, daß ein Verfasser, der indessen weit nützlichere Sachen darzulegen vermögend ist, sich fast gar zu viele Mühe dabey hätte geben sollen. Nun habe ich meines Herzens Grund entdecket. Sie werden doch nicht so toll seyn, diese Einfälle dem Herrn Marpurg kund zu machen: und wenn Sie solches auch thäten, so wissen wir ja, daß wir, obschon wir in wissenschaftlichen Dingen fehlen, und darüber gestriegelt werden möchten, gleichwol grundehrliche Leute seyn und bleiben können. Ich verharre lebenslang

Gröningen ex Musæo,
den 12 Jan. 1763.

Conradus Wohlgemuht.

(II)

Herrn C. G. Schröters, Organisten an der Hauptkirche zu Nordhausen, Bedenken über Herrn Sorgens schmähend angefangenen Streit wider Herrn Marpurgs im Handbuche bescheidenen Vortrag wegen Herleitung der mancherley harmonischen Sätze.

Da endlich der Herr Magister Albrecht, Musikdirector zu Mühlhausen, am 24. December 1762. des Herrn Secretair Marpurgs 1760. ausgegebene **Anmerkungen** über Herrn Sorgens Compendium harmonicum mir gütigst zugeschicket, und ich beyde Schriften gegen einander gehalten; anbey das aus den marpurgischen **Beyträgen** und aus den **kritischen Briefen** hieher gehörige reiflich erwogen: so habe ich befunden, daß Herr Sorge nicht nur seine vorigen Fehler meistentheils aufgewärmet, sondern auch viel neue aufgetragen, und überdieß den Streit auf die unhöflichste Art angefangen hat. Ich frage ihn folglich: Wodurch hat Herr Marpurg an ihm eine solche Begegnung verdienet? — — Etwa durch folgende Worte in dessen ersten **Handbuche**: Seite 33. "Derjenige, der zuerst unter den Deutschen verschiedene zusammen-"gesetzte Dissonanzen zu verkehren gewagt hat, ist der gelehrte und musikverstän-"dige

"dige Herr Sorge." — — **Schämen** muß sich also dieser Sorge, daß er solches Lob nicht nachgehends durch gesittete Aufführung und gründlichern Vortrag eigentlich zu verdienen gesucht. **Schämen** muß sich also dieser Sorge, daß er seine hypothetische Septimenlehre noch bis jetzt für unumstößliche Glaubensartikel verkaufet. **Schämen** muß sich dieser Sorge, daß er schon seit 1748. mit dem musikalischen Pabste schwanger gegangen, und doch bis 1760. nur Mißgeburten zur Welt gebracht. **Schämen** muß sich dieser Sorge, daß er mein 1748. an die correspondirende Societät der musikalischen Wissenschaften zur Beurtheilung überschicktes Kirchenstück spottweise eine reformirte Composition genennet; wovon aber andere Mitglieder, sonderlich der weltberühmte Herr Capellmeister Graun, Versicherung einschickten, daß weder an der Melodie noch Harmonie was hauptsächliches auszusetzen, und zugleich der Ausdruck emphatisch sey. Ehre gnug für mich! **Schämen** muß sich dieser Sorge, daß er 1753. aus unnennbaren Hochmuth das Directorium über die vom Herrn Hofrath Mizler gestiftete Societät, ohne anderer Mitglieder Verlangen, ausdrücklich, trotzend und pochend haben wollte; welches unbesonnene Unternehmen ihm aber durchgehends fehlgeschlagen. **Schämen** muß sich dieser Sorge, daß er 1754. in einer besonders ausgegebenen **Untersuchung** meiner in Schuljahren entworfenen Temperaturplane mit Schmähen und Lästern sich selbst aufs gröblichste beschimpft: weßwegen ich ihn auch keiner Antwort gewürdiget. Anbey danke ich schuldigst denen mir unbekannten Verfassern der in Berlin ausgegebenen **kritischen Briefe**, daß selbige ohne mein Suchen Herrn Sorgens ungesittetes Bestreben im 36 bis 41sten Briefe geneigt anzeigen und unpartheyisch ahnden wollen.

Da ich auch hin und wieder bemerket, daß dieser Sorge mit dem berühmten Instrumentverfertiger zu Braunschweig, Herrn Fritze, ebenfalls wegen der Temperatur öffentliche Zänkerey angefangen, (von welchen Schriften mir aber kein Buchstabe vor die Augen gekommen): so will ich nicht widerstreiten, daß dieser Sorge auch dießfalls sich **schämen** müsse. Mein hieher gehöriger Grund ist dieser: Weil nämlich der berüchtigte Herr Sorge seither mit viel Unwahrheiten **im eigenen Verlag** starken Handel getrieben. Wer wird ihm den dadurch erhaltenen Gewinn mißgönnen?

Soll ich nun sagen, wodurch unser sonst in der Beziehung eines Monochords nicht ungeschickter Herr Sorge seit 1748. immer hochmüthiger geworden? Wohlan! es sey gewagt: Niemand hat seither weder Zeit noch Lust gehabt,

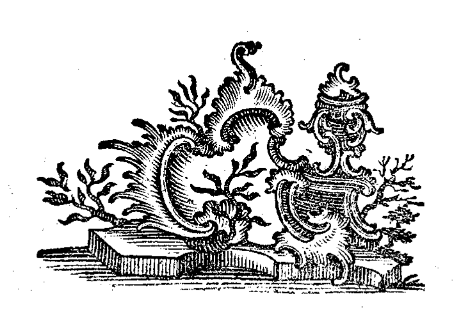
gehabt, die in seinem **dreyfachen Vorgemache** und übrigen Schriften begangenen **große** Fehler anzuzeigen, deren Anzahl meines Wissens über zwanzig sich beläuft.

Gesetzt auch: Herr Sorge hätte 1760. für nöthig und nützlich befunden, sein **Vorgemach** wieder aufzulegen, oder zu vergrößern, oder gar umzubauen; so konnte freylich niemand ihm solches verwehren noch verargen, NB. unter folgenden zwo Bedingungen: 1) Solche Arbeit für kein **System** auszugeben; 2) Weder den überall beliebten Herrn Secretair Marpurg, noch andere geschickte Männer ohne gegebene Ursachen höhnisch anzuzwacken.

Hätte unser berüchtigte Herr Sorge diese beyden Cautelen beobachtet: so wäre **dieses Bedenken** nicht abgefasset worden von

Nordhausen,
am 12. Januarii, 1763.

C. G. Schröter,
Organist an der Hauptkirche.



CXXII. Brief.

Zweyte Fortsetzung des Beytrags zur Historie der Musik.

(Man sehe II. Band, 2ten Theil, Seite 247.)

Berlin, den 4. December 1762.

57) Mag. Jacob Adlungs Lebenslauf.

(Von ihm selbst entworfen, und vom Herrn M. Albrecht der Gesellschaft mitgetheilt.)

Anno 1699. den 14. Jan. bin ich in einem erfurtischen Dorfe, Bindersleben, gebohren. Mein Vater war dasiger Schuldiener und Organist, Herr David Adlung. Meine Mutter war Dorothea Elisabeth, gebohrne Meuerin aus Tondorf. Meine Eltern unterließen nicht, mich fleißig zu der Schule anzuhalten; und weil ich der stärksten keiner war, und mich also zu Haußhaltungsverrichtungen nicht schickte, so ließen sich meine Eltern in die Gedanken kommen, mich zum Studieren zu bestimmen, ohne zu wissen, mit was für Hülfsmitteln, weil der Kinder etliche waren. Endlich beredete meinen Vater Herr Ernst Rabe, Cantor und Kirchner zu St. Thomä, nachher zu St. Andreä, mich zu ihm in die Stadt und in sein Haus zu bringen, um auf dem Chore zu singen, und in die Andreasschule zu gehen. Man sezte mich in Quartam unten an, 1711. Doch kam ich noch in eben dem Jahre in Tertiam; 1712. kam ich in Secundam, und gleich darauf in Primam. Auf Ostern 1713. wurde ich also ins Gymnasium promovirt. Meine Erhaltung war mit vieler Mühe verknüpft; doch wurde zu einigen Freytischen

Anstalt gemacht, und habe ich von vielen viel Liebe genossen. Doch als ich meine Discantstimme verlohr, verschwanden auch diese Freytische mehrentheils. Ich wurde aber durch Fürspruch von dem Herrn Rathsmeister Reichardt zum Informatore aufgenommen, allwo ich nebst dem Quartier die völlige Haltung bekam. Er hatte damals einen einzigen Sohn, Christoph Reichardt, jetzo Rathsmeister. Die Musik trieb ich fort, und lernte das Clavier erst von meinem Vater, hernach bey dem Bruder des Cantoris Adlung, bis ich vom Herrn Rathsmeister Reichardten, da ich zu ihm zog, vollends so weit gebracht worden, als es die Mode der Information erforderte. Die Studia trieb ich darneben, und wurde 1714. auf Ostern in Secundam versetzt, 1715. in Primam. Bis Ostern 1721. blieb ich daselbst sitzen, weil ich meine Studentenjahre ohne Geld nicht antreten wollte. Als ich endlich das Chorgeld fleißig gesammlet, ließ ich mich promoviren, und hielte meine Abschiedsrede lateinisch vom Concilio zu Costnitz und Johann Hussen, setzte sie aber meinem Vater zu Gefallen ins Deutsche. Ich kann nicht leugnen, daß mich die Schulmeistersgedanken zuweilen an meinem Fleiße gehindert; denn da ich wenige Zeit ein Studiosus gewesen war, starb mein Vater. Weil mir nun der Zufluß zu verschwinden schien, und die Bindersleber mich verlangten, ließ ich mich überreden, ja zu sagen. Weil es mich aber hernach gereuete, so gefiel es mir desto besser, daß die Herren Assessores Ministerii den Abgeordneten zur Antwort gaben: wir können den Menschen besser brauchen. Denn was nur damals hier gelesen wurde, so zu meinem Vorhaben schiene zu gehören, das frequentirte ich. Als ich fast zwey Jahre es hier angetrieben, und von der Reichardtischen Familie viel Liebe genossen, fügte es sich, daß ich mit etlichen Jenaischen Professoribus, als mit dem sel. Herrn Professor Lehmann und andern in Bekanntschaft kam. Diese liebten mich zugleich wegen der Musik, da der Herr Professor Lehmann selbst das Clavier spielte. Sie ermahneten mich, nach Jena zu ziehen, und weil ich keine Mittel wußte, versprachen sie mir alle mögliche Hülfe, auch eine Stelle im Convictorio. Ich ging also auf Ostern 1723. dahin, und nahm in dem Lehmannischen Hause mein Quartier. Die Collegia habe ich niemals versäumet, weil ich stets gedachte, es käm zu der Zeit etwas vor, so zu wissen nöthig wäre, zumal da ich vom vielen Schreiben kein Freund war. Ich konnte aber doch den Discurs, wenn es Gedächtnißsachen waren, complet nachschreiben. Daher kam es, daß durch Gottes Beystand in der Musik, Philosophie, Philologie und Theologie ich viel vor mich brachte, und hätte in den vier und einen halben Jahren (so lange blieb ich in Jena) noch mehr gethan, wenn ich nicht hätte mit Informiren müssen mich fortbringen. Ich schrieb auch in Jena etliche theoretische

tische musikalische Werke, doch heimlich, daß es mein Patron, Herr Professor Lehmann nicht merkte. Endlich wurde ich in Jena Magister, welches mir auch niemals im Traume vorgekommen wäre. Es mußte sich aber wunderlich schicken. Die Herren Professores aus Erfurt schrieben etliche lateinische Briefe an mich, um hierher zu kommen und Magister zu werden. Ich schlug es aber beständig ab, ob man gleich vor vierzehn Thaler es mir antrug, ja um durch Reisen mich nicht zu versäumen, ein Thema mir überschicken wollte, um es zu elaboriren, anstatt eines Examinis. Aber 1726. im November war ich bey meinen Freunden, und mein Bruder kam dahin mit einem Compliment von Herrn Professor Lehmann, nebst der Ordre, sogleich nach Hause zu kehren, ich müßte Magister werden, und noch denselben Tag das Memorial machen. Mir war es wie ein Traum. Doch ich ging mit, und ich erfuhr, daß der Herr Professor Teichmeyer als Brabeuta müßte aus der philosophischen Facultät in die medicinische rücken. Nun ist in Jena der Gebrauch, daß zwanzig Magistri zugleich werden; achtzehn, die bezahlen, und jeder kömmt kaum unter sechzig Thaler weg; zwey aber zahlen nur zwölf Thaler, nebst andern Kleinigkeiten. Er hatte nur zehn Magistrandos, wollte aber doch die Freude haben, einen Actum zu halten; daher kam ich in Vorschlag, unter denen zu seyn, so die Gratuiti heißen, und nicht so viel zahlen mußten. Auf mein Memorial folgte gleich das Amen und Ja, und es kam auf das Examen an, so ein-jeder in seinem Hause aus seiner Profeßion mit mir vornahm. Endlich kam es auf das Rigorosum Examen, so in Gegenwart der Facultät durch Adjunctos vorgenommen wurde. Ueber mich kam Herr Adjunctus Kromayer. Hierbey ist zu merken, daß wir nicht zu Magistris, sondern zu Doctoribus Philosophiä gemacht werden; und setzen auch den rothen Doctorhut auf. Nun schiene ich fast an Jena gebunden zu seyn, und damit ich das Recht, Collegia zu lesen und anzuschlagen, mir erwerben möchte, mußte ich mich 1727. vor Michaelis entschließen, pro loco zu disputiren. Ich wählte auf Anrathen des Herrn Professor Lehmanns eine moralische Materie de obligationis vi & natura. Doch noch denselbigen Tag erfuhr ich, daß die Frau Rathsmeisterinn Reichardtinn sehr krank wäre. Ich wurde daher scharf angestrengt, zurück nach Erfurt zu kehren, weil der Herr Rathsmeister seines Sohnes benöthiget wäre, bis die Frau Mama wieder genesen wäre, alsdenn sollte ich mit meinem Untergebenen auf Reisen gehen ein Vierteljahr, und hernach nach Gefallen wieder nach Jena. Es kam auch die Erfurtische Fuhre noch denselbigen Abend wirklich an, uns abzuholen, und meine mehresten Sachen nahm ich mit. In Erfurt zeigten sich wieder unzählige Spuren der göttlichen Vorsehung. Ich hatte wieder auf der Regler Orgel meine Freyheit, und

man machte aus meinem Spielen etwas. Die Information mit Herrn Reichardt trieb ich fort täglich drey bis vier Stunden. Aber anstatt der gehofften Gesundheit starb die Frau Mama. Und meine Rückkehr ward zu Wasser. Gleich darauf gegen Advent starb der Organiste zum Predigern, Herr Buttstedt. Ich kam mit in Vorschlag, nebst des Herrn Buttstedts älterm Sohne, und einem Fremden, Herrn Völkner. Weil aber meine Probe besser ablief, als der andern Competenten, so erhielte ich die Vocation. Von der Zeit an waren mir fast die Gedanken vergangen, bey dem Studieren zu bleiben. Denn ins Predigtamt wollte ich nicht, weil mein Körper zum Predigen nicht taugte. In den Erfurtischen Schulen aber giebts gute Dienste, aber wenig Besoldungen. Also beschloß ich Organist zu bleiben, und darneben zu informiren, welches letztere mir auch so von statten gegangen, daß ich zweifle, ob in so wenig Jahren jemand jemals so viel Leute informirt, auch selbige so weit gebracht, als ich durch Gottes Gnade und Fleiß. Ich resolvirte mich endlich 1736. ein Haus zu kaufen, und zog auf St. Johann ein. Ich war kaum ein Vierteljahr darinne gewesen, so entstund in der Flasche des Sonntags früh ein Feuer bey einem heftigen Windsturm. Es war noch sehr weit von mir, also eileten wir nicht mit Ausräumen. Als es endlich überhand nahm, und wir Ernst brauchen wollten, flog ein Klumpen Feuer auf meiner Nachbarinn alt Schindeldach. Ehe man sich es also versahe, gieng die ganze Gasse auf beyden Seiten an, und da ihr Haus einfiel, zündete es mein Hinterdach an, wozu niemand kommen konnte. Mein Haus brannte von oben herab, den ganzen Tag und Nacht. Hier gingen meine Musikalien, Bücher, und andere Meublen großentheils verlohren, welches mir ein großer Schade war. Endlich fügte es sich, daß ich mich hier auch mußte nostrificiren lassen. Denn als ich anfieng, philosophische und mathematische Collegia zu lesen, wollte die Facultät sauer sehen, und mir mit der Inhibition drohen, ob ich gleich nicht angeschlagen hatte. Aber das folgende Jahr schlugen die Herren Studenten sich nur um desto mehr zusammen an der Zahl sechzehn. Ich hätte mich damals mit der Facultät abgefunden, und mich nostrificiren lassen; aber sie spanneten die Saiten zu hoch, da sie zwölf Thaler verlangeten, und den Anschlag nicht erlauben wollten, bis ich eine wirkliche Disputation pro loco gehalten hätte. Aber 1741. auf Ostern suchte ich noch einmal an, und erhielt endlich die Nostrification vor sechs Thaler. Die Disputation verfertigte ich, übergab sie der Censur des Decani, und versprach solche zu halten, wenn sich ein Respondens fände; welches aber noch nicht geschehen können. Ich hatte jederzeit gewünscht, meine wenigen Studia in einem gewissen Amte zum Dienste des Nächsten anzuwenden. Als derowegen der Herr

Pro-

Professor Heuser vor ein paar Jahren vom Schlage gerühret worden, ließ ich von vornehmen Gönnern mich bereden, darum anzuhalten. Die Herren Rathsseniores aber, so mir entgegen waren, schützten vor, daß mein Organistenamt zur Professur sich nicht reime. Gleichwol wollte ich solches nicht niederlegen. Sie hatten aber, daß ich es nur gestehe, auch keine große Ursache, auf mich zu regardiren, weil ich damals weder heimlich noch öffentlich Collegia gelesen, auch weder disputirt, noch durch Schriften mich bekannt gemacht. Zwar hatte ich in Musicis schon in Jena geschrieben, als:

1) Eine vollständige Anweisung zum Generalbaß, so mir mit verbrannt, und was ich nach dem aufs neue aufgesetzt, ist was weniges dargegen.
2) Eine Anweisung zur italienischen Tabulatur, so mit verbrannt.
3) Eine Anweisung zur Fantasie und zu den Fugen, so auch mit fort.
4) Eine Mechanicam Musicam, so noch vorhanden, und noch verschiedene andere Sachen.

Aber dieß alles war mir mehr nachtheilig als beförderlich, weil man nicht glaubte, daß ein starker Musicus könne ein starker Gelehrter seyn. Nachher aber machte das Lesen, und Anschlagen, und der Ruf von dem Zulauf in meine Sprach- und andere Stunden, mich nach und nach bekannter. Daher, als ich mich wieder bereden ließ, mit anzuhalten, als der Herr Professor Lochmann 1741. vor den Erndteferien starb, bekam ich sogleich den Beruf, und wurde den 28. August 1741. introducirt. Ich hielte memoriter eine lateinische Rede de otio litterario. Ich hatte vor der neuen Academie nützlicher Wissenschaften sieben musikalische Fragen beantwortet, unter dem Titel: Musikalisches Siebengestirn, welche zur Untersuchung nach Maynz geschickt worden. Hierauf wurde mir schon X. cal. Ian. 1755. ein gedrucktes Diploma zugeschickt, und ich für ein ordentliches Mitglied angenommen; wie ich denn den Sommer über in des Herrn von Linkarts Hause oft der Conferenz beywohnen müssen, wie ich auch nicht wenig Artikel ausgearbeitet, so der gelehrten Zeitung einverleibet worden, sonderlich mathematische und musikalische.

Den 5. Jul. 1762. ist er gestorben an einer auszehrenden Krankheit. Seine im Jahre 1758. herausgekommene **Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit** wird allezeit ein Denkmal seiner vortreflichen Einsichten bleiben.

58) Christoph Gottlieb Schröter. (Ex autogr.)

Ich bin 1699. am 10. Augusti zu Hohenstein an der böhmischen Grenze in Chursachsen gebohren, und in der zartesten Jugend von meinem seligen Vater so weit gebracht, daß ich 1706. von dem damaligen Capellmeister, Herrn Schmidt, als Capellknabe angenommen wurde. Um selbige Zeit hatte ich schon das Clavichord zu meinem Vergnügen erwählet. Mein nachher öfters erfolgter kränklicher Zustand war Ursache, daß mein Pathe, Herr Hentschel in Bischofswerda 1709. mich zu sich nahm, und mit hällischen Medicamenten väterlich besorgte. Nach glücklicher Genesung wurde ich, auf Anstiften des vorgedachten Herrn Capellmeisters Schmidts, als meines nie zu vergessenden Gönners und Landsmanns, 1710. wieder nach Dreßden als Rathsdiscantist gerufen, worauf ich bald das Vergnügen genoß, den jüngern Graun ebenfalls als Rathsdiscantisten zum Nebenschüler zu bekommen. Nach verlohrner Discantstimme wurde ich, ohne gewöhnliche Probe, als Alumnus auf die Kreuzschule genommen. Zu gleicher Zeit erhielt ich von dem schon belobten Herrn Capellmeister die angenehme Erlaubniß, wenigstens alle Monate eine oder zwo Fugen ihm zur Durchsicht zu bringen. Gewiß eine höchstnützliche Beschäftigung!

Mein unterdessen bekannt gewordenes Clavierspielen gab mir die erwünschte Gelegenheit, auf der Schloßorgel, ingleichen auf den Werken der Kreuz- und Sophienkirche mich fleißig zu üben. Dieser Umstand machte mich beliebt, vornehmer Leute Kindern zum Singen und Spielen Anweisung zu geben. Hierdurch bekam ich Gelegenheit, viel Clavicymbel nicht nur zu stimmen, sondern auch zu befiedern: Welcher letzterer Umstand mich endlich auf die Gedanken brachte, die unbeständigen Federn aus dem Clavicymbel zu verbannen, und statt selbiger leichte Hämmer oder auch Springer mit dazu gehörigen Dämpfern anzubringen. (Von dieser Erfindung wird in meiner nächst folgenden Schrift umständlich gehandelt.)

Im Jahr 1717. zog ich nach Leipzig, um daselbst meiner Mutter zu Gefallen Theologiam zu studieren. Ich mußte auch auf ihren wiederholten scharfen Befehl eine Kirmespredigt halten. Weil sie aber bald darauf verstarb, so bekam ich die erwünschte Freyheit, die vom Herrn Capellmeister Schmidt unterdessen für mich ausgewürkte Bedienung anzunehmen, welche darinn bestand,

bey

bey dem damals aus Venedig zu Dreßden angelangten Opercomponisten, Signor Antonio Lotti, als Privatnotist zu seyn, nämlich dessen entworfene Partituren rein abzuschreiben, und die von ihm meistentheils ausgelassenen Mittelstimmen beyzufügen. Gewiß ein seltenes Vertrauen von einem Italiener zu einem Deutschen! Diese mir so nützliche als einträgliche Bedienung dauerte bis 1719. nach vollzogenem Beylager des damaligen Churprinzens mit einer österreichischen Prinzeßin: worauf endlich vorerwehnter Lotti wieder nach Venedig gieng.

Nicht lange hierauf bekam ich die gesuchte Gelegenheit zur Reise. Sie gieng nicht nur an viel deutsche Hofhaltungen, sondern auch nach Holl- und Engelland: wovon in meiner **vollständigen Lebensbeschreibung** ein mehrers, und zugleich für Freunde und Feinde der edlen Musik unerwartete Anekdoten.

Nach vergnügt vollbrachter Reise zog ich 1724. aus Liebe zu den schönen Wissenschaften nach Jena, und mußte endlich daselbst fast wider meinen Willen 1) **Matthesons** erste Eröffnung des Orchestre umständlich erklären; 2) ein Collegium Melopoeticum halten; 3) wegen der mancherley Temperaturen theoretisch und practisch meine Meynung entdecken: welche Umstände mir sehr viel Nutzen brachten.

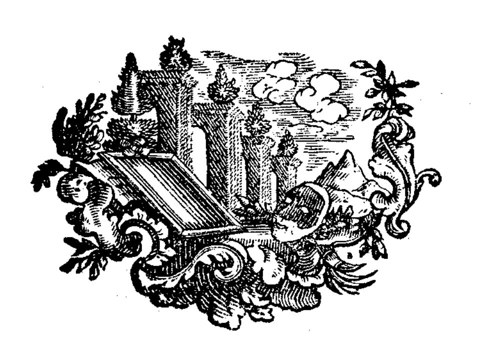
Von Jena wurde ich 1726. wider Vermuthen nach Minden als Componist und Organist an der Hauptkirche; und 1732. ebenfalls ohne mein Suchen hieher, nämlich in die Reichsstadt Nordhausen berufen.

(Anbey ist nicht zu verschweigen, daß ich hier jährlich kaum so viel Einkünfte habe, als bey meinen vorher erwehnten Umständen zu Dreßden; ferner auf Reisen, ingleichen zu Jena und Minden jegliches Vierteljahr eingenommen. Folglich habe ich hier in Nordhausen meinen ehemaligen Erwerb und nachher erhaltene Erbschaften binnen dreyßig Jahren, leider! zusetzen müssen: welche zuverläßige Nachricht meinem Nachfolger nicht undienlich seyn wird. Gnug!)

Bald hätte ich zweyerley Vorfälle vergessen zu erwehnen, 1) daß mir 1730. noch in Minden eine sonderbare Gelegenheit zur **Verbesserung der Orgel** aufgestossen; von welcher Erfindung zu anderer Zeit ein mehrers. 2) Daß der bekannte Herr **Sorge**, Organist zu Lobenstein, meine in Schuljahren entworfenen Temperaturplane zweymal so unhöflich als ungründlich angezwa-

gezwacket hat. Sein **erster Angrif** geschahe 1748. in seinem **Gespräch** von den mancherley Temperaturen, Seite 65. u. f. Ich beschwerte mich also bey der damals florirenden Societät der musicalischen Wissenschaften, deren Mitglieder hierauf gewiß billige Versöhnungsmittel vorschlugen, welche ich friedliebend annahm, von Herrn **Sorgen** aber verworfen worden. Vielmehr verlangte er trotzend und pochend das Directorium über die Societät: welche unverschämte Foderung ihm aber durchgehends abgeschlagen wurde. Zum **zweytenmal** zwackte mich dieser unruhige **Sorge** in seiner 1754. besonders ausgegebenen **Untersuchung** an, in welcher er aber wahrhaftig mehr seiner als meiner Ehre zu nahe getreten: weswegen ich ihn, als einen ehrvergessenen Zänker, keiner Antwort gewürdiget. Den Erfolg dieser mir mehr lächerlichen als ärgerlichen Begebenheit kann man einestheils aus den zu Berlin ausgegebenen **kritischen Briefen**; anderntheils aus dem von mir hierauf erfolgten **Sendschreiben** an die mir unbekannten Verfasser umständlich ersehen.

(Der Beschluß im künftigen Stück.)



CXXIII. Brief.

Dritte Fortsetzung des Beytrags zur Historie der Musik.

Berlin, den 11. December 1762.

Beschluß von Herrn Schröters Lebenslauf.

Schlüßlich erinnere ich mich folgender, ehemals zum Abschreiben, verfertigten **practischen** Sachen:

Vier Jahrgänge von C. **Neumeisters** Poesie;

Einer von **Rambachs** Poesie;

Zween von **Scheibels** Poesie;

Vier **Paßionsmusiken**; wie auch

Die **sieben Worte Jesu** von eigener Poesie.

Ferner viel **Musiken** zu Hochzeiten, Begräbnissen, Kirchweyhungen, Huldigungen, Erndte- und andern Jubelfesten, größtentheils von eigener Poesie.

Hieher gehören auch sehr viel weltliche **Serenaten**, wie auch **Cantaten**, theils mit, theis ohne Instrumente.

Ferner eine Menge **Concerten**, **Ouverturen**, **Sonaten** für allerhand Instrumente, sonderlich für das Clavier.

Weiter auch **Fugen** und **Choräle** zum Vorspiel.

Theoretische Schriften, die schon öffentlich bekannt sind:

1716. Epistola gratulatoria de Musica Davidica & Salomonica &c. Mit diesem auf zwey Bogen gedruckten Briefe beschenkte ich als Kreuzschüler zu Dreßden, 1716. am Neujahrstage, den belobten Herrn Capellmeister Schmidt, und behauptete darinnen nach Schulkräften **den Vorzug der heutigen Musik vor der Davidischen und Salomonischen** in Gegenhaltung der bekannten Gegenmeynung, welche **Prinz** in seiner historischen Beschreibung der Musik vorgetragen.

1738. Sendschreiben an ... **Mizler.**

1746. Beurtheilung des **Scheibischen kritischen Musici.**

1747. Fortsetzung der vorigen Beurtheilung.

1752. Der musikalischen Intervallen Anzahl und Sitz.

1752. Beurtheilung des **Telemannischen** Intervallensystems.

1752. Beurtheilung der zweyten Auflage des **Scheibischen** kritischen Musici.

1763. Sendschreiben an die Verfasser der **kritischen Briefe** wegen meiner von **Sorgen** angezwackten Temperaturen.

Verleyhet der allgütige Gott mir noch etliche Jahre Gesundheit und Leben, so werde ich unterschiedene Aufsätze ins reine bringen und bekannt machen.

59) Johann Ludwig Backhauß,

Organist zu St. Augustini und St. Margarethen in Gotha.

(ex autogr.)

Ich ward in dieser fürstlichen Residenzstadt 1715. gebohren, und verspürte von Jugend auf einen edlen Trieb zur wundervollen Tonkunst; fing auch im siebenten Jahre an, dieselbe also gründlich von dreyen Lehrmeistern nach und nach zu erlernen, daß ich schon in meinem dreyzehnten Jahre zum Organisten bey unserer Stiftskirche angenommen wurde. Die zu meiner Zeit sehr berühmte Schule zu Gotha ging ich bey meinem neunjährigen Organistendienste völlig durch, und nahm zugleich bey dem damaligen grundgelehrten und nie gnug zu rühmenden Herrn Capellmeister G. H. Stölzel in der musikalischen Setzkunst täglich eine

Stun-

Stunde, und fuhr in Erlernung dieser Kunst und Wissenschaft bey demselben drey volle Jahre zu dessen und meinem Vergnügen fort, bis ich endlich die hohe Schule zu Jena mit Ehren beziehen konnte. Hier beflisse ich mich der Rechtsgelahrtheit, und besuchte anbey daselbst so wohl die poetische als musikalische Gesellschaft fleißig; führte viele poetisch und harmonisch verfertigte Sachen bey meinem dreyjährigen Aufenthalt zu Jena auf, wovon viele in Druck gekommen. Reisete 1740. nach Hause, um einmal meine Eltern zu besuchen. Unter währendem Besuch starb der Stadtorganist, und ich wurde so gleich von E. E. Rath, ohne Probe zu thun, zum Organisten erwählet, und an beyden Stadtkirchen angenommen.

NB. Mich dauert nur meine von Jugend auf viele gegebene Mühe in Erlernung dieser Kunst und Wissenschaft.

Man sagt: wer etwas kann, verdient gewiß sein Brod,
Bey mir ist es verkehrt; denn seht, ich leide Noth.
Und also schlägt mich selbst die **Wissenschaft** zu Boden.
Ach! wär ich sonsten was! denn ich verarm beyn Noten.

Bey andrer Gelegenheit werde ich mich über diese Stelle deutlicher erklären.

60) George Friedrich Einicke. (ex autogr.)

Ist den 16. April 1710. zu Hohlstedt in Thüringen gebohren, woselbst sein Vater Cantor und Organist war.

Die Anfangsgründe so wohl in den Wissenschaften, als auch in der Musik, brachte ihm sein seliger Vater bey. Hierauf war er drey Jahr in der Closterschule zu Dondorf, und noch vier Jahre suchte er sich auf der Schule zu Sangerhausen in den schönen Wissenschaften zu üben. Im Jahr 1732. begab er sich auf die hohe Schule zu Leipzig, und lag daselbst nicht allein der Gottesgelehrsamkeit, sondern auch der Musik, vermittelst der Bekanntschaft mit den berühmten Capellmeistern, **Bach** und **Scheiben**, ob.

Kaum hatte er seine Studia geendiget, so raubte ihm der Tod den Vater; öfnete ihm aber zugleich die Thür zu seiner Beförderung, denn er wurde zu dessen Nachfolger bestimmt. Er stund diesem Amte bis 1746. vor, da ihm die Stelle eines Cantoris und Musikdirectoris in Frankenhausen aufgetragen wurde, welche er über eilf Jahre lang bekleidet hat.

Hierauf fügte es die göttliche Vorsehung, daß E. Wohlgebohrner und Hochweiser Magistrat der Kayserl. freyen Reichstadt Nordhausen ihn in dasige Stadt als Musikdirector an den daselbst befindlichen sechs evangelischen Kirchen und zum zweyten Collegen des Gymnasii am 9. May 1757. zu berufen, und den 8. Julii darauf von des Herrn PP. Ostermanns Hochw. mit einer schönen Rede einführen zu lassen, hochgeneigt geruheten. Hier lebet er durch die Gnade Gottes noch bis in das 1763ste Jahr, und bittet den Allmächtigen, daß er ihm ferner zu seinen Verrichtungen Kraft und Seegen geben wolle. Er hat die meiste Zeit, welche ihm außer seinen Amtsverrichtungen übrig geblieben, auf die musikalische Composition gewendet, wie er denn etliche Jahrgänge, viel Stücke auf fürstliche Geburtstage, vornehme Trauerfälle, desgleichen Concerten und Sinfonien ꝛc. in Musik gesetzet hat.

61) Johann Conrad Wagner. (ex autogr.)

Ist 1706. den 14. Februar zu Altrenda gebohren. 1718. hat er bey dem dasigen Schulmeister das Clavier zu erlernen angefangen. 1719. kam er nach Stadtrenda in die Schule, und setzte das Clavierspielen bey dasigem Organisten Müller fort. 1722. ist er nach Rudolstadt gekommen, wo der damalige Stadtschreiber und Organist Schambach sein Lehrmeister in der Composition war. 1724. ist er eine Zeitlang zu Dreßden gewesen, um durch dasige Musik seinen Geschmack in etwas zu bilden. Der brave Heinichen war es sonderlich, dem er gerne nachgeahmet hätte. 1727. ist er zu Eisenach gewesen. 1730. wurde er zu Volkstädt bey Rudolstadt in den vacanten Schuldienst eingeführet, um solchen ein halbes Jahr zu verwalten, weil dasiger Schuldiener suspendiret war. 1731. wurde er zu Großenhetstädt als Schulmeister eingeführet, allwo er sechs Jahr gewesen. 1737. wurde er zu Ichstedt als Cantor eingeführet. 1742. wurde er zu Frankenhausen als siebenter Schulcollege eingeführt, wobey er zugleich wegen der schwächlichen Umstände des damaligen Cantors das Directorium der Kirchenmusik eine Zeitlang auf sich nehmen müssen. 1747. wurde er dem alten Organisten Kiesewetter substituirt, und 1757. hat er den völligen Dienst erhalten. Er hat übrigens bey so viel und schwerer Schularbeit auf die zwanzig Jahrgänge verfertiget, anderer Gelegenheitsmusiken zu geschweigen.

Folgende Artikel von Alzen bis Zani sind der Gesellschaft vom Herrn Conrad Wohlgemuth eingeschicket worden.

62) **Alzen** (Anton) seines Vaters Amts-Successor, ist noch am Leben. Sein Sohn, gleiches Nahmens, Licent. Juris, ist ein starker Clavierspieler.

63) **Anna**, Kron-Prinzeßin von Groß-Brittannien, Gemahlin Wilh. Car. Heinr. Frisonis, weyland Printzen von Oranien, Erb-Statthalters der vereinigten Niederlande, Hendels eintzige Music-Schülerin, war im Singen und insbesondere im Generalbaß ungemein stark; pflegte bey gesunden, vergnügten Tagen jeden Abend ein öffentliches zwostündiges Concert zu halten. Wurde deu 12 Jan. 1759 dieser Zeitlichkeit entrückt.

64) **Agrel** (Giovanni) Von diesem braven Manne, der sich annoch in Nürnberg aufhalten soll, wird es an guter Nachricht nicht fehlen. In Amsterdam ist nur ein Clavier-Concert von ihm, bey A. Oloffen, ans Licht kommen.

65) **Bock** (Pater de) hat zwey Clavierwerke bey Witvogeln in Amsterdam drucken lassen.

66) **Beeler** (J. W. E.) Organist und Campanist (Glockenspieler) zu Deventer, in der Niederländischen Provintz Ober-Jßel, hat französische Chansons, mit einem Baß begleitet, herausgegeben, so zu Amsterdam, bey Oloffen, gedruckt sind. Er hat aber auch, innerhalb drey Jahren, alle Güter seiner zwoten Ehefrau, 50000 Gulden wehrt, mit Alchymisterey und Brandweintrinken durchgebracht, und lebt in der jämmerlichsten Armuth.

67) **Blankenborg** (Quirinus van) war ehedem Organist an der reformirten neuen Kirche im Haag; hat allda drucken laßen 1) ein Choralbuch. 2) Clavierstücke, die sich umkehren lassen, dedicirt an die verstorbene Princeßin von Oranien, bey Ihrer Ankunft, an. 1734 beynahe mit folgenden Worten: „weil die Oberstimme zum Baß und der Baß zur Oberstimme werden kann, so „können auch der Prinz und die Prinzeßin einander heyrathen und vergnügt le„ben;„ edirte in seinem 80sten Jahre und ganz verzweifelten Umständen, 3) **een nieuw Licht voor de muziek en den Baß continuo**, 4to ein großes, kauderwelsches Buch, deßen gleichen auf diesem Erdkreise nicht leicht zu finden. Ist gestorben etwa 1739.

68) **Burghorst** (Martha) eine tugendreiche Jungfer in Amsterdam; singet, philosophirt und spielt schön. Giebt Unterweisung an vornehme Damen.

69) **Chalon** (Carl) ein Clavierist und Violinist in Amsterdam, hat neulich sechs Sonaten fürs Clavier herausgegeben.

70) **Bausterter** (Joh. Conr.) unter dessen Namen sind sechs artige Claviersonaten bey Witvogel herausgekommen.

71) **Bräutigam**, ein braver Claviermacher im Haag.

72) **Cene** (Michel Charles) einziger Erbe und Nachfolger des Etienne Roger, berühmten Musikhändlers zu Amsterdam, der, unter Locatellis Direction, sehr viele practische Werke drucken lassen. Nach dessen Absterben, etwa 1741. hat man dergleichen große musikalische Buchläden in Holland nicht mehr. Seine Auction hat nur etwa 15000 Gulden eingetragen. Diese sind nach Frankreich gegangen, und drey schlecht bemittelte Buchhändler in Amsterdam, die einander immer in den Haaren liegen, haben die Musikalien eingekauft.

73) **Campioni** .... (oder Campion) in Engelland sind verschiedene Werke von ihm herausgekommen, die man in Holland nachdruckt.

74) **Cost** (Jurianus van der) J.U.D. und Advocatus beym Gerichtshofe in Holland, wohnhaft in Delft, eine Stunde vom Haag; ein ungemeiner Liebhaber einer großen musikalischen Bibliothek, sammelte von jedem theoretischen und practischen Werke, so nur gedruckt oder geschrieben irgendwo in der Welt für Geld zu bekommen war, ein Exemplar, nebst allerhand Arten von Instrumenten. Seine Bibliothek, so über 300000 Gulden gekostet haben soll, wurde nach seinem Absterben 1746. verkauft. Der Catalogus davon über drey Alphabeth stark in groß 8vo, enthält 5071 Numeros, nebst 108 Instrumenten.

75) **Camerloher** (ein Domherr in Bayern). Von diesem sind neulich in Amsterdam bey Olossen, drey artige Werke (vierstimmige Sinfonien 2 Viol. Alto & Basso) gedruckt. Die Liebhaber von concertirender Harmonie (denn diese unterstützt nur die Oberstimme) sagen: es fehle das c daran (locher).

76) **Corelli**. Geminiani hat seine zwölf Solos in Concerti groſsi gebracht, so in London gedruckt und allda sehr beliebt sind.

Douws

77) **Douws** (Claas) ein Küster in Friesland, hat vor vierzig Jahren eine (einfältige) Verhandeling van de Musicq en van de Instrumenten, zu Franequer gedruckt, ans Licht gestellet.

78) **Ferradini** (Giovanni) hielt sich vor drey und dreyßig Jahren in Amsterdam auf, allwo er auf der Traversiere excellirte. Es sind zwey Werke Solos für solches Instrument von seiner Arbeit bey Witvogeln gedruckt.

79) **Fesch** (Wilhelm de) ein großer Violinist seiner Zeit, hat acht practische Werke in Amsterdam ausgehen lassen.

80) **Fischer** (J. P. A.) Organist und Campanist am Dom in Utrecht, hat herausgegeben 1) ein Büchlein van den Basso continuo; 2) eins van de Transpositie; 3) Verhandeling van de Klokken en het Klokkespel; alle drey in Utrecht gedruckt, und 4) ein Clavierconcert. Amst. bey Olossen.

81) **Frischmuhr** (Leonord) der sich jetzo als Clavierist zu Amsterdam aufhält, hat allda drucken lassen: 2 Werklein Pieces pour le Clavecin; 6 Sonate di Cembalo è Flauto Traversiere. 6 Concerten von Tartini, fürs Clavier accommodirt. 5 Airtjes op de 4 glorieuse bevogtene Veldslagen door Zyne Koninglyke Majesteit van Pruissen (kosten 8 Stuiver.) Onderwyzings gedagten tot de beginselen van het Clavecembalo, kort & zakelyk. (aber sehr erbärmlich.)

82) **Filz** wird bekannt seyn.

83) **Geminiani** (Francesco) hat vor einigen Jahren, (wo mir recht ist in Paris) ein Dictionarium harmonicum drucken lassen, so in Amsterdam 14 Gulden kostet. Es bestehet dasselbe aus lauter ganz kurzen Passagen, die immer durch Zahlen von einem aufs andere weisen, woraus, meines geringen Ermessens, kein Mensch klug werden kann. Ich habe lange darauf studiret; allein vergebens.

84) **Geilfus** (Carl Godfried) ist bereits vor 22 Jahren als Organist an der lutherischen Kirche in Utrecht verstorben. So ein galanter Clavierspieler er war, wollte es ihm gleichwol mit der Orgel gar nicht gelingen. Witvogel hat zwey Clavierwerke, jedes von 6 Sonaten, von seiner Arbeit gedruckt.

85) **Graf** (de) hält sich jetzo im Haag, am Hofe des Printzen von Oranien auf. Er hat neulich 6 vierstimme Sinfonien drucken lassen, die tonreich genug sind, aber nicht rührend.

86) **Guerini** (Francesco) hat 2 Werke Solos vor die Violin, und neulich, galante vierstimmige Trios zu Paris drucken lassen.

87) **Groenemann** (Albert) Organist und Campanist von der großen Kirche im Haag; kriegte diese Aemter, weil er eine schöne Violine spielte. Es sind 12 Solos von ihm bey Witvogel gedruckt. Er sitzet schon seit verschiedenen Jahren im Tollhause.

88) **Havinga** (Gerhardus) Sohns seines Vorwesers in Gröningen, hat als Organist und Campanist zu Alkmaar in Nordholland herausgehen lassen, 1) Verhandeling van den oorsprong der Orgelen; 2) 8 Claviersuiten, bey Le Cene zu Amsterdam gedruckt (närrisch Zeug, darunter eine Sonate aus dem ais dur, und eine aus his dur). Man möchte Ratzen und Mäuse damit vergeben.

(Die Fortsetzung im künftigen Stück.)



Kritische Briefe über die Tonkunst.

CXXIV. Brief.

Vierte Fortsetzung des Beytrags zur Historie der Musik.

Berlin, den 18. December 1762.

Fortsetzung der vom Herrn Wohlgemuth eingeschickten Artikel.

89)

Heinsius, Organist zu Arnhem in Gelderland, hat 6 fünfstimmige Concerte con Violino princip. und 6 vierstimmige Sinfonien pour ceux qui apprennent la Musique herausgegeben (in guter Meinung.)

90) Hasse (Giov. Ad.) Witvogel hat, wenigstens unter dem Namen dieses großen Componisten, herausgegeben, 6 Trios für Violinen oder Traversen; 6 vollstimmige Sinfonien mit Waldhörnern; 6 Concerte mit concertirender Travers; und eine Claviersonate.

91) Hendel, unter dessen Namen hat Witvogel 5 Clavierpiecen in Landchartenformat drucken lassen. Hendel pflegte zu sagen, er habe sie in seiner ersten Jugend gemacht.

92) Hinsch (Alb. Ant.) aus Hamburg, ein berühmter Orgelmacher zu Gröningen, der in verschiedenen niederländischen Provinzen überaus gute Orgelwerke verfertiget hat.

93) Harmes (H. H.) ehedem Organist zu St. Anscharii in Bremen, war stark in der Composition von concertirenden Quadros.

94) **Holzbauer** wird bekannt seyn.

95) **Hummel** (J. J.) ein vornehmer Musikhändler in Amsterdam; reiset jährlich nach London und Paris; kauft alle Musik, die allda neu ist; druckt alles nach, was ihm gefällt, und schlägt seine Noten selbst auf zinnerne Platten. Wer aus Holland schöne gedruckte Musik begehrt, kann sie bey diesem braven Manne reichlich und wohlfeil antreffen.

96) **Hurlebusch** (C. F.) Organist an der reformirten alten Kirche in Amsterdam; ist noch im Leben, hat sich aber seit einigen Jahren, weil er mit dem Chiragra und andern Zufällen des Alterthums behaftet ist, fast gar nicht mehr hören lassen. Er hat auf den vornehmsten Concerten nimmer keine Hand zum Accompagniren, sondern bloß zum Fantasiren, ansetzen wollen, und wird böse, wenn jemand, außer Loccatelli, sich untersteht ihn zu rühmen. Die Holländer mögen weder ihn, noch er die Holländer dulden. Er ist alda berufen, weil die Ehefrau eines dortigen Advocaten, der den Bürgermeister, welcher den Platz zu besetzen hatte, zu überreden wußte, in Braunschweig seine Jungfer Nachbarinn gewesen war. Sein Vergnügen besteht in einer leckern Tafel und der Jagd. Er ist nimmer verheyratet gewesen, sondern behilft sich mit einem Mädchen, so er aus Hamburg mitgebracht. Außer den Claviersonaten, die er bereits in Hamburg drucken lassen, nachdem sie bey Witvogel in Amsterdam etwas verfälscht ans Licht getreten waren, hat er nachgehends zu Marckte gebracht 1) ein reformirtes Choralbuch, zu deßen Gebrauch er in der Vorrede alle Welt ermahnet; allein, niemand kehret sich daran. 2) XII Arien aus seiner Opera Flavio Cuniberto, in Partitur: die liegen in Oloffens Laden wie ein Stein; die Liebhaber wollen nicht daran, und er sagt, es wären die Holländer lauter dumme Esel. 3. 4) Zwey Werke Clavierpieccen, und da hat er zwar auf die Titel setzen lassen: preservate come le mie altre composizioni d'alla Bizarria; allein es hat nichts helfen wollen. Wenn er einmal sich auf der Gaße zeigt, trägt er ein schwartzes sammet Kleid, weiße seidene Strümpfe und einen güldnen Degen, eben wie ein Ambassadeur im Haag; da hingegen Amsterdammer Kaufleute, die verschiedene Tonnen Goldes besitzen, sich ganz modest zu kleiden pflegen. Er hat freylich gewiße große Verdienste, aber sein Charakter verdirbt sie.

97) **Jozzi** (Giuseppe) ein Sangmeister in Amsterdam, hat 8 Claviersonaten drucken laßen, worin der Baß immer also geht: g $\overline{d}$ b $\overline{d}$ g $\overline{d}$ b $\overline{d}$; die aber großen Beyfall gefunden.

98) Krö-

98) **Kröner** (Franc. Carl. Tom.) der ältere Bruder von drey Deutschen, die vor einigen Jahren hier die Lande durchzogen sind, und einen guten Beutel gemacht haben; hat 6 Sonaten Trios, für 2 Violinen, bey Witvogel drucken lassen.

99) **Kirchhof**, Godfried, in Halle, von diesem hat Witvogel ein A. B. C. musical ans Licht treten lassen.

100) **Lampe**, einen geschickten Componisten von Engelländischen Opern, dieses Nahmens, habe ich ehedem in London gekannt.

101) **Lanetti** von diesem sind hier neulich galante Trios für 2 Violinen bekannt worden.

102) **Lanzetti** (Salvatore) von diesem sind 12 schöne Solos für das Violoncel, bey Witvogel, gedruckt.

103) **Lapis** (Santo) hält sich zu Amsterdam auf, und hat daselbst 6 Trios für die Violin und Travers, 6 Duetten für Singstimmen, und zwey Werke französische Chansons ausgehen lassen.

104) **Leclair** (l'ainé) in Paris, wird bekannt seyn. Seine Ehefrau gravirt die Noten von den verschiedenen Werken, so er alda ausgehen lassen. Witvogel hat sein op. 3 Trios für zwey Violinen, nachgedruckt. Er pflegte ehedem jährlich ein Vierteljahr unsere Princeßin zum Concert zu besuchen.

105) **Lennep** (Joa. Dan. à) Ling. Græc. & Lat. Prof. Ord. h. t. Rector Magnificus in Gröningen, macht der Musik Ehre durch seine ungemein schöne Tractirung der Traverse.

106) **Lentz** (J. N.) ein Deutscher, Organist an der Jesuiten-Kirche und Weinhändler in Rotterdam, hat drey überaus artige Clavierconcerte drucken lassen.

107) **Loonsma** (Steph. Theod. van) schreibt sich Organist ꝛc. (um nicht zu sagen: Schulmeister) te Ylst (in Frießland hat drucken lassen 1) muzikaale A. B, of het Kort begrip wegens de Behandeling van het Orgel en Clavecimbaal; 2) Te Deum Laudamus in't Latyn en in't Nederduits voor de Viool, dwars Fluit. Violoncel en Basso continuo.

108) **Locatelli** hält sich noch in Amsterdam auf, alwo seine Dienstmagd ihn dergestalt zu verwickeln gewußt, daß er den Zurückweg nach Italien nicht finden können. Er verkauft jetzo veritable romeinsche Snaaren (Sayten). Sein zweytes und drittes Werk hat le Cene gedruckt; das letztere, l'Arte del Violino genannt, enthält auch 24 capricci ad Libitum, und kostet 25 Gulden. Wie er nachgehends von den Staaten der Provintz Holland ein Privilegium für seine Musicwercke erlanget, hat er immer, auf eigene Kosten, leichte Sachen, die wohl abgehen, drucken lassen, à Violino ò Flauto Traverso; mit welcherley Art Sachen, die keinem von beyden Instrumenten vollkommen gerecht sind, es fast so, wie mit den sogenannten christlichen Sittenlehren beschaffen seyn mag. Er spielte ehedem die Violin sehr harmonieux, und ließ fast keine Räume unberührt, aber zugleich so rüde, daß es zarten Ohren unerträglich fiel. Inzwischen hat er sich durch seine Leutseligkeit in Holland sehr beliebt gemacht.

109 **Lusschky** (Johann Gottlob) ein Buchhändler in Aurich, in Ostfrießland, excellirt auf der Alto Viola.

110) **Lustig** (Jacob Wilhelm) gebohren in Hamburg, den 21 Sept. 1706. Sein Vater war daselbst Organist und Kirchenschreiber an der neuen und alten Michaelis-Kirche. Sein Großvater mütterlicher Seite war Valentin Heins, ein berühmter Mathematicus. Er nahm bereits in seinem 11ten Jahre seines kränklichen Vaters Dienste wahr, und wie er denselben, in seinem 16ten Jahr verlohr, kriegte er im folgenden Jahre schon eine kleine Orgel in einer Filial-Kirche. Darauf hielt er ein Collegium melopoeticum bey dem berühmten Matthe-son, unterwieß den Sohn des Herren Kuntzen, wie derselbe vier Jahr alt war, und übete sich bey seinem Herren Vater, wie auch bey dem Herren Teleman in der Composition, hörte große Virtuosen, ja, den Herrn Bach selbst, und wohnte den Opern und Concerten fleißig bey. An. 1728 gieng er nach Gröningen, spielte auf die Probe, nebst einem, der bereits, auf Stadtskosten aus Hamburg verschrieben war, und mit dem Sohn des Antecessoris; erhielt aber gleich vol die schöne Orgel in der Martini-Kirche. An. 1734. ging er mit Consens seiner Regenten etliche Monathe nach London, und hörte Hendels Opern in ihren grössesten Vollkommenheiten. Nachgehends hat er keine einträglichere Bedienung suchen, sondern lieber immerfort studiren, und in solchem gesunden, anmuthigen, und lehrreichen Orte bleiben wollen. Seine herausgegebene Notenwercke bestehen 1) aus 6 Sonaten fürs Clavier, zu Amsterdam bey Witvogel gedruckt; 2) drie vervolgstukjes op Mahaut's muzikaale tydverdryf; nemlich, 20 geist-

20 geistliche und 10 weltliche Arien im Holländischen. Seine theoretische Werke sind: Inleiding tot de Muziekkunde; 2) Muzikaale Spraakkonst; 3) 12 maandelykse Samenspraaken over muzikaale beginselen. Seine übersetzte Werke sind, 2 theologische Bücher von Professor Driessen, von der besonderen Gnade, cont. Lang. und vom Abendmahl; aus dem Holländischen ins Hochteutsche; 3) Barbeyrac's Traité du Jeu, aus dem Französischen ins Hochteutsche. 4) Quantz grondig onderwys op de dwarsfluit; 5) Stieberitz, Wolfs Leven en versterf. 6) Werkmeisters Orgelprobe mit Anmerkungen. 7) Schmidts musico-Theologia. 8) Wodiztka onderwys de Viool. 9) Mahaut nieuw onderwys op de dwarsfluit. 10) Marpurg aanleiding tot het clavierspeelen; alle aus dem Hochteutschen ins Holländische. Andrer Sachen nicht zu erwehnen. P. S. Ich denke nicht viel an Mädchens. Daher habe ich gar vergessen meine älteste Tochter **Dorothea**, die sonst zur Aufmunterung anderer noch wohl ein Plätzchen verdiente, indem sie bereits im 9ten Jahr ihres Alters An. 1746. in den Kirchenmusiken, so hier auf den drey hohen Festtagen Vormittags in der Martinikirche, und Nachmittags in der lutherischen pflegen gehalten zu werden, mit allgemeinem Beyfall sang, und so wohl im Singen, als auf dem Clavier, in Handstücken und im Accompagnement eine ziemliche Stärke besitzet. Vor der Zeit sang in unsern Kirchenmusiken mein jüngster Bruder **Anton Matthias Lustig**, der An. 1740. Organist zu St. Pauli auf dem Hamburger Berge geworden, und noch anjetzo seine Bedienung rühmlich bekleidet. Unser jetziger Cantor **Johann Philipp Riedel**, aus Dillenburg, ist ein habiler Ripienist. Und einer von unsern Stadtmusicis, namens **Rudolph Berlyn**, welcher auf Stadtkosten bey Herr Stamitz in Manheim gelernet hat, ist ein überaus geschickter Violinist.

111) **Lustig** (Hieronymus) einziger Sohn des vorigen, hält sich zu Amsterdam auf, und hat sich daselbst in seinem 20sten Jahre schon als ein starker Clavier- und Orgelspieler, als einen geschickten Unterweiser und guten Anfänger in der mus. Composition gezeiget und sehr beliebt gemacht.

112) **Mahaut** (Anton) ein treflicher Componist und Traversist, hat zu Amsterdam drucken lassen 1) 6 Solos für die Travers, bey Witvogel; nachgehends bey Olofsen, 2) 6 Sinfonien für die Violinen; 3) 6 Sonaten für 2 Traversen oder Violinen; 4) 6 Sonaten für 2 Traversen 5) 12 Sonaten für 2 Traversen und 2 Violinen. 6) Het muzikaale tydverdryf, bestehend aus 9 mahl 12 holländischen Arietten. 7. 8.) Zwey Werke Chansons françoises. 9) Canzonette Italiane. Endlich hat er sich nach Frankreich in ein Kloster retiriret, um seinen Creditoren zu entweichen.

113) **Michelet** (F. G) aus Marburg, ein sehr geschickter Music- und Tanzmeister auf der Universität zu Franecker (in Friesland), hat zwölf Claviersonaten, und einige Pieces choisies, selbst zierlich gravirt ans Licht treten lassen.

114) **Müller** (C. E) gebürtig aus Esens in Ostfrießland, Doctor Medicinä zu Gröningen und nachgehends zu Amsterdam, alwo er vor einigen Jahren gestorben, war fast auf allen brauchbaren Instrumenten geübt.

115) **Müller** (Jacob) unweit Leipzig gebürtig, Prediger an der Evangelisch-Lutherischen Kirche zu Gröningen, hat bloß aus einem guten Naturell, artig fantaisiren gelernt; spielet, wenn sein Organist unpäßlich ist, vor- und nach seinem Predigen, selbst die Orgel.

116) **Müller** ein Teutscher; ist jetzo der berühmteste Orgelmacher in ganz Holland, wohnhaft zu Amsterdam. Er hat vor wenig Jahren auch die schöne Orgel in Haarlem verfertiget.

117) **Nagel** (H. van der) Organist zu Thiel, hat neulich ein artiges Clavierconcert hervortreten lassen.

118) **Nozeman** (Giacomo) Organist an der Remonstranten-Kirche zu Amsterdam, hat unter andern la Bella Tedesca, oder 24 Pastorelles, Muzettes et Paisannes, fürs Clavier drucken lassen.

119) **Oloffen** (A) Ein Musikhändler in Amsterdam.

120) **Pugnani** von diesem vortreflichen Componist werden ehestens 6 herrliche Sonaten, für zwey Violinen und Baß, bey Hummel herauskommen.

121) **Piscator** ein mus. Quacksalber, hatte vor 20 Jahren, etliche Singstücklein in Copenhagen drucken lassen, womit er sich vermeinte durch die Welt zu bringen. Es wolte aber nicht gelingen. Er muste sein sammetenes Kleid in Leuwarden verpfänden und in einem alten Camisol reisen.

122) **Pluggedanzen.** So nennet man in Holland die Gassenhauer.

123) **Pasquali** (Nicolas) von diesem wird ehestens ein Generalbaßbuch ausgehen, worin nicht einmal die geringste Erwähnung geschiehet von der Verschiedenheit der harten und weichen Dreyklänge, sondern welches bloß auf folgenden Satz rouliret: in den ersten Accorden von c. d. e. f. g. a. b sind die höchsten

Noten

Noten c. d. b. c. d. c, d. In den zweyten Accorden, die höchsten: e. f. e. f. b. a. b. Die dritten Accorden kann man wohl entbehren, zum wenigsten vorerst. Und dieses führet zum Titul: La Basse continuë renduë aisée. Ein herrlicher Unterricht! Gleichwol findet das Buch in Engelland ungemeinen Debit.

124) **Radecker** (Henrik) Organist und Campanist an der großen Kirche in Haarlem hat drucken lassen 1) eine Capricio fürs Clavier (i. e. ein Olipodrigo, voll abscheulicher Katzensprünge) 2) ein Clavierconcert und 3) zwey Sonaten fürs Clavier und einer obligaten Violin. Sein Sohn, gleiches Nahmens, Organist auf einem schönen Dorf, unweit Haarlem, hat auch auf Pränumeration bereits 6 Sonaten fürs Clavier und eine Violin ausgebrütet: allein, es ist lauter gemaustes Werk.

125) **Reintjes** (Jan) ein ehrlicher Bremer, Organist an der **Lutherischen neuen** Kirche in Amsterdam (von alten und neuen Lutherischen wollen sie nicht reden hören) Witvogels Successor, ein braver Organist und guter Philosophus. (Wie er, nach gehaltenem Probespiel, da er ehedem bey der lutherischen alten Kirche Organist werden solte, zu den Kirchvorstehern gerufen wurde, und man zweifelte ob er lutherisch oder calvinisch wäre, ihn aber doch auf eine höfliche Art darum sondiren wollte, sagte der Präses: mein Herr, sie werden doch wohl den Synod von Dordrecht kennen? Da meinte Reintjes, es würde ohne Zweifel ein Schwesterchen seyn von der Folie d'Espagne, und antwortete, ganz eifrig: nein, ich habe das Ding nimmer gesehen; aber geben sie mir es auf Noten, so werde ichs wohl gleich spielen können.)

126) **Retzel** pflegte für die Prinzeßin von Oranien An. 1738. schöne Concerte mit zwey concertirenden Traversen zu setzen. Ihro Königl. Hoheit bot ihm die Orgel in der französischen Kirche zu Leuwarden (Hauptstadt in Frießland) an, auf 800 Gulden Besoldung. Allein er moquirte sich darüber, und ging nach Portugal, allwo er im Erdbeben umkommen ist.

127) **Stamitz** wird bekannt gnug seyn.

128) **Schwartz** (J. J.) Professor Juris zu Gröningen, ein überaus galanter und starker Clavierspieler. Er war die allgemeine Zuflucht aller durchpaßirenden Virtuosen, ist aber im Jahr 1761. in jungen Jahren verstorben.

129)

129) **Stegewy** (A. C.) Organist an der Hauptkirche zu Zwol, in der Provinz Ober-Issel, hat die schönste Orgel von den niederländischen Provinzen unter Händen, wiewohl er nur ein Violinist ist. Er pflegte pro debito sehr viele artige Sinfonien zu setzen, hat aber nichts davon drucken lassen, weil solche Sachen insgemein von kurzer Dauer sind.

130) **Steen** (Anna) eine vornehme Jungfer zu Amsterdam. Ein Wunder ihrer Zeit: indem sie nicht nur verschiedene Sprachen vollkommen inne hat, sondern auch eine Singstimme, die sich ganz deutlich von g bis $\overline{\overline{\overline{d}}}$ erstrecket; ja dermaßen in der Composition von italienischen Arien excelliret, wie vielleicht wenig Italiener.

131) **Solnitz** (Ant. Wilh.) hielt sich vor einigen Jahren in Leyden auf, allwo er auch gestorben. Er war ein starker Setzer, componirte aber nimmer, als wenn er trunken, oder des Geldes höchst benöthiget war. Witvogel hat von seiner Arbeit 12 vierstimmige Sinfonien dargestellet.

132) **Santis**, unter diesem Namen sind bey Witvogel 3 Werke Solos für die Violin, und 6 schöne vollstimmige Concerte gedruckt. Witvogel pflegte sich bey Kaufleuten, die auf Venedig und sonst wo handeln, zu adreßiren, mit Ersuchen, ihm von ihren dortigen Correspondenten neue Musik zu besorgen. Wie er nun auf die Art hinter die Sachen des jungen Santis gekommen, und solches dem Verfasser unter Augen gerathen, ist derselbe, wie man erzehlet, zu Schiffe gangen, um dem Witvogel solches ein vor allemal abzugewöhnen, aber unterwegens umkommen.

133) **Scarlatti** (Don Domenico) unter diesem Namen sind bey Witvogel 30 Capricen fürs Clavier gedruckt.

(Der Beschluß im künftigen Stück.)



CXXV. Brief.

Fünfte Fortsetzung des Beytrags zur Historie der Musik.

Berlin, den 25. December 1762.

Beschluß der vom Herrn Wohlgemuth eingeschickten Artikel.

134) **Schüttrup** (Everardus) lutherischer Prediger in Alkmaar, hat bey Gelegenheit der Einweyhung seiner neuen Orgel 1755. drucken lassen: Redenvœring over de nuttigheid der Muziek en haaren invloed in den openbaaren Godsdienst.

135) **Schnitger** (Franz Caspar) jüngster Sohn des berühmten **Arp**, hat unter andern die herrliche Orgel in Zwol verfertiget. Man kann auch allda das erste Clavier mit dem dritten, und das zweyte mit dem vierten Koppeln, wobey das mittelste Clavier jedesmal ungerührt bleibt. Er ist An. 1729. in Zwol gestorben.

136) **Triemer** (J. Z.) ein Viollonceellist in Amsterdam, hat allda neulich 6 Sonaten für das Violoncell drucken lassen. Ist aber schon trepaßirt.

137) **Tessarini** (C.) dieser hält sich besser. Er hat sich vor vier Wochen zum erstenmal hier bey uns eingestellet, und uns durch seine anmuthige Composition erge-

ergetzet. Er kann bey seinen grauen Haaren im 72sten Jahre eben so fertig ohne Brille lesen und schreiben, wie ein junger Mensch. Ja er übet sich täglich immerfort in dem alamodischen Styl, daher denn seine jetzige Composition den ersten 12 Concerten gar nicht mehr ähnlich siehet. Darum rufe ich seitdem unsern Musicis, die in dem Mittelalter bereits träger werden, freundlich zu: Sancte Tessarini, ora pro nobis! Witvogel hat schon vor seiner Arbeit gedruckt 12 Sonaten à Violino solo. 6 Divertimenti a due Violini senza Basso (welches Werk artige Canons enthält). 6 Sonate a due Flauti e Basso. Olofsen gleichfalls etwas; und auch neulich einen Unterricht zum Violinspielen, im Französischen; welchem sein Bildniß vorgesetzet ist. Aber seine neueste und beste Sinfonien sind, wo mir recht, in Paris gravirt.

138) **Tartini** von diesem sind hier 18 Concerte bey Le Cene herauskommen: 6 neuere bey Witvogel, auch 6 Violinsolos. Gleichfalls zwey Werke bey Olofsen, die aber den vorigen gar nicht beykommen. Ich habe auch 6 andere Solos von ihm, in Paris gedruckt, gesehen.

139) **Temanza** unter dessen Namen sind bey Witvogel 12 Sonaten a due Violini e Basso, und 12 vierstimmige Sinfonien herauskommen.

140) **Ursillo** (Fabio) von diesem stehen in Witvogels Catalogo 2 Werke a due Violini & Basso.

141) **Vaupel**, aus Dillenburg, Kämmerer der Herren Staaten von Holland im Haag, ein sehr starker Violinist.

142) **Wagenseil** . . . bekannt genug. Olofsen hat unter diesem Namen drey ziemlich mittelmäßige Claviersonaten drucken lassen. Ich habe einige Sonaten fürs Clavier, mit einer Violin, von ihm, in London gedruckt, gesehen.

143) **Widder** (Frid. Adam) Doctor und Lector Philosophiæ in Gröningen, hat 1751. pro Artium Lib. magisterio & gradu Doct. drucken lassen: Dissertatio de Affectibus ope Musices excitandis, augendis & moderandis.

144) **Witvogel** (Ger. Frid.) ist, nachdem er sich durch seine wilde Lebensart die Wassersucht zugezogen, etwa im Jahr 1742. nach Acken gereiset, und daselbst plötzlich gestorben, da denn sein Körper, weil er nichts weniger als ein frommer Catholik war, außerhalb der Stadt auf einem Hügel begraben worden. Er selbst hat bloß herausgegeben, zwey Choralbücher von den 150

Psalmen, so wie dieselben in der lutherischen und hiesigen reformirten Kirchen gebräuchlich sind. Er bildete sich immer ein, er wäre durch eine göttliche Eingebung aufs Noten drucken lassen gerathen. Allein seine Dienstmagd wird wohl den meisten Vortheil davon gezogen haben. Seine Besoldung war 600 Gulden; für ein kleines Haus gab er 500 Gulden Miethe, und zum Unterweisen stand ihm der Kopf nicht. Er war sonst ein genereuser Mann, und wenn er im Leben blieben wäre, hätte ich alles können im Druck kriegen, was ich nur wünschen könnte; welches mir jetzo bey Olossen, Hummel und Jan Covens gar nicht gelingen will.

145) Zani (Andreas) unter diesem Namen hat Witvogel zwey vollstimmige Violinwerke, eins von 6 Concerten und 6 Sinfonien, und noch eins von 12 Concerten geliefert.

146) Lebensbeschreibung

des großen Musikus Franz Joseph Leonti Meyers von Schauensee, aus verschiedenen sowohl gedruckten als bewährten Manuscripten zusammen getragen, und verfasset von D. G. O. B. Mus. Mag. zu W...

Frantz Joseph Leonti Meyer von Schauensee,

Proto-Notarius Apostolicus, Sacellanus honoris, und Organist des Alt-Adelichen Stift S. Leodegari zu Lucern.

Wurde von dem Hoch-Edelgebohrnen Junkern Joseph Leonti Herrn zu Schauensee, des tägl. Raths, und Bauherrn Hohen Stands Lucern, einem unter viel andern besitzend-hohen Wissenschaften, auch in der Composition und Clavecin-Spielen Kunst-erfahrnen Liebhaber, und Frau Anna Cäcilia, aus dem Alt-Adelichen Haus Rusconi, als einer nicht minders in der Sing-Kunst wohl-geübten Liebhaberin, in Ehelich- und Musikalischer Liebe erzeuget, und als ein gebohrner Musikus den 10. Augustmonat 1720. zwischen 3 und 4 Uhr des Morgens zur Welt gebracht.

Sein Herr Groß-Vatter Frantz Joseph, des tägl. Raths, und Statthalter gedachten Löbl. Stands Lucern, ein gleichfahls grosser Liebhaber, und Künstler der Musik, sonderlich in dem Lauten-Schlag, hatte an diesem erstgebohr-

bohrnen Enkel ein ausnehmend' zärtliche Freude. Er vermerkte in denen erst' und noch unmündigen Jahren an diesem Kind ein sondere Neigung zur Musik; dahero ....

1725. als dieser Knab die Schulen zu betretten anfienge, nahme gedachter sein Herr Gros-Vatter ihne zu sich, unterrichtete denselben zu seiner Zeit-Vertreib in der Geographie und machte die Verfügung, daß dieser auch in der Sing-Kunst unterwiesen wurde.

1726. Ordnete man ihme Herrn Jost Wilhelm Müller, nachmahls Organisten im Hof (als dessen würklich geweßten Vorfahrern) welcher ihne in dem Orgel-Spielen gründlich unterrichten sollte, der auch in der That diesem sechsjährigen Knaben die Gründ-Sätze aus der klein und grossen General Baß-Schule des berühmt' Hamburgischen Herrn Johann von Matheson's nützlich mittheilte.

1729. Ware Er schon so weit in der Orgel-Uebung gebracht worden, daß man Ihne auf öffentlichen Orgeln zu allen Chor- und Kirchen-Musiken durfte spielen lassen. Sein vorbesagter Lehr-Meister tragte auch von dieser Zeit an kein Bedenken, sowohl die Lateral, als grosse Orgeln der Stifts-Kirche zu St. Leodegari, so gar bey den grösten Solennitäten ihme zu überlassen, weil er in dem Tact, als auch der Partitur schon in so weit zugenommen hatte, daß Er ohne fernere Aufsicht die Ihme aufgetragene Verrichtungen ordentlich vollziehen kunte. Nachdem also dieser Jüngling 6 Jahr unter Anführung gedachten Herrn Müllers (seines Vorfahrers) gestanden, wurde Er ....

1731. im November ins Tockenburg naher Neu St. Johann (einem Benedictiner Closter, unter das Fürstliche Stift St. Gallen gehörig) ad Studia gesandt; allda Er unter der Obsicht seines Oheims Hrn. Lorentzen Rusconi, Capitularen und dermahligen Archivist, und Kuchel-Meisters zu Fischingen Benedictiner-Ordens im Thurgeu, der in den Galanterie-Stücken ziemlich wohl erfahren ware, sich zu üben ein Verlangen tragte. Inzwischen, als Er ....

1732. bey sich reiflicher erwegte, daß bey Zimmer- oder sogenannten Cammer-Musiken kein Orgel, auch gar selten ein Clavecin anzutreffen wäre, folglich Er mit dieser Kunst allein weniges beytragen kunte, gedachte Er die Violin, und Violoncell streichen zu lehrnen, welches durch Herrn Professor Hieronymus König Capitular von St. Gallen in gedachtem Neu St. Johann ist bewerkstelliget worden.

1734.

1734. Hatte Er die Gnade von dem Fürst **Joseph** naher St. Gallen auf dortige Schul genommen zu werden, da Er auch in Anwesenheit seines vorbelobten Oheims Herrn Lorentzen gleichfahls in der Uebung aller drey Instrumenten fortfuhre, und bey diesem Fürstlichen Stift ziemlich in der Musik-Wissenschaft zunahme. Der Aufenthalt in St. Gallen dauerte aber nit länger als 14 Wochen, da sein Herr Gros-Vatter wegen erheblichen Ursachen Ihne auf St. Johann ins Tokenburg zurück ordnete, allwo Er nur bis Anfang Herbsts ....

1735. verbliebe, und naher Lucern wiederum beruffen wurde. Von diesem Jahr ist ferners zu merken, daß, um die Zeit in der Musik nüzlich zuzubringen, Er auch mit denen erlehrnten Instrumenten sich nicht allein begnügen wollte, sondern, um eine gründlichere Erkenntnis, und Einsicht in die Musik zu haben, fienge Er aus sich selbst an, nebst Belesung guter Musik-Büchern die Regeln, und Lehrsäze zu Composition zu begreiffen, und nach solchen artige Musik-Stükgen zu verfertigen, die so vielen Beyfall gefunden, daß man diesen jungen Componist, sonderheitlich in seiner Rückkehr zu Lucern, in angefangener Arbeit unverdrossen anzuhalten, aufmunterte. Er nahme allbereit in der Composition solcher gestalten zu, daß P. Alexius Baur S. J. und damahls geweßter Professor der Redekunst zu Lucern.....

1738. eine kleine Theatral-Musick zu componiren Ihme übergabe, die Er auch glücklich ausgeführt, und einen gäntzlichen Beyfall bey den zahlreich anwesenden Zuhörern gefunden hat. Diese erste Musikalische Aufführung machte dem neuen Componist solchen Muth, daß er von nun an sich erkühnte nimmermermehr von dem componiren abzuweichen, sondern alles zu verfertigen, was man von ihme damals mit Vernunft fordern kunte. Gegen Ausgang dieses Jahrs entschlosse Er sich den Studenten-Stand zu verlassen, und ein Religios Cistercienser-Ordens zu werden; derowegen Er den 31. October bemeldten 1738. Jahrs naher St. Urban verreiset und den 8. May ....

1739. In den Ordens-Habit eingekleidet worden ist. Da aber in besagtem Closter die damahls schlechte Musik nicht nach seinem Geschmack, auch Er von einer auf der Brust angesezten Unpäßlichkeit angegriffen ware, hatte Er, nach einem 26 Wochen ausgehaltenen Novitiat, kurtzum die Kutte an den Nagel gehenkt, und den 31. Octob. um 4 Uhr Abends von St. Urban naher Lucern zurük gereiset, wie Er an gleichem Tag, und in nehmlicher Stunde Anno 1738. allda angelangt ware, folglich ein ganzes Jahr pünktlich in diesem berühmten Gottshaus sich aufgehalten. Inzwischen hat Er, nach wiederum erhaltener Gesundheit ....

1740. in seinem Vatter-Ort auch kein bleibende stadt, denn sein Herr Gros-Vatter, welcher Ihne, gleich andern adelich' jungen Herrn in die fremde Länder, und zwar erstlich naher Rom senden wolte, faßte den Schluß denselben seinem Freunde dem Kayserl. Schweizer-Agent Herrn von Krenzlin in Mayland auf einige Zeit anzuvertrauen, bis Er in der Italiänischen Sprache wohl erfahren wäre. Bey diesem Herrn ware Er in die 17 Monat wohl logirt.

In Anhörung der Italienischen Musik erkennete er allererst den Unterscheid von dieser gegen jener seines Vaterlands. Man schaffete Ihme alle nur ersinnliche Gelegenheit die beste Opern zu sehen, herrlichste Kirchen- und Cammermusiken zu hören, in die bey höchsten Herrschaften haltende Academien zu gehen, Häuser vornehmster Sänger, Sängerinnen und Musikanten öfters zu besuchen. Bey so bewannten Sachen sezte Er das Componiren eine Zeit lang auf die Seite, und verlegte sich, aus Antrieb einer so unvergleichlichen Musik, auf das Clavecin, um durch Anhörung so kunstvoll als annehmlichster Compositionen eine besondere Harmonie, und Behändigkeit des Spielens sich anzugewöhnen, welcher auch in so kurzer Zeit (ohnerachtet er darzwischen noch die Arithmetik, Mathematik, Geometrie, und Zeichnungs-Kunst studirte) mit männiglicher Verwunderung solchergestalten nach jezig zierlich und meistermäßiger Manier ein ganz ausserordentlich Brillantes Agrement erlernt hatte, daß Er nicht nur von jedermann sehr hochgeschäzet worden, und allenthalben in die fürnehmste Häuser völligen Zutritt gefunden, sondern die beste Capell-Meister in seiner Art im geringsten nichts zu befürchten hatte, welches damahl in Mayland eine bekante Sache ware.

Was durchaus, und noch auf heutigen Tag an Ihme allermassen bewundert wurde, ist die sehenswürdige Einrichtung, und kunstvoll-ungezwungene Applicatur seiner Händen auf dem Griffbrett, welche etwas ausserordentliches in sich haben, davon die beste Meister aller Orten Zeugniß geben.

Diese in Mayland von allerseits geniessend vorzügliche Ehre hatte den dies immer zunehmenden Eifer zur Musik je mehr in Ihme angespornet, also das Er in der Violin auch einen sattsamen Begriff zu besitzen den berühmten Ferdinando Galimberti vor seinen Meister sich auserwählt, und einige Monath von diesem Unterricht genommen, in welcher Zeit Er nach den Correllianischen Regeln einen Schul-gerechten Bogen zu führen, und die Applicatur der Fingern in denen Transports, auch gründliche Wissenschaft nach allerneuesten Geschmack zu componiren kunstgemäß erlernt hatte. Aus Anlaß der täglichen Abend-

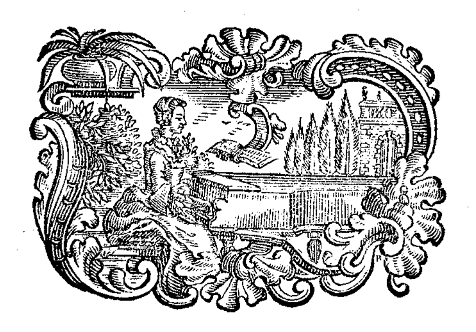
Abend-Conversation, bey welcher man jedesmahl eine bestimte Zeit Concert hielte, beflisse er sich auch noch mehreren Instrumenten, als der Viola, Contrabasso, und des durch ganz Italien gemeinen, aber anbey überaus beliebten Psalterii, die Er überhaupt gut spielet; allein seine Stärke in der Musik bestunde immer in dem Clavecin, Orgel und Composition, und in diesem excellirte Er von Jahr zu Jahr bis auf gegenwärtige Zeiten auf eine ausnehmende Weise. Nach einem Jahr hat Er endlich wiederum anfangen zu componiren, und zwar einige seiner Cammer-Sonaten vor das Clavecin, welche in Meyland dazumahl sehr hoch gehalten wurden.

1741. Segnete sein Herr Groß-Vater das Zeitliche. Indessen aber, da zu seber Zeit auch in Italien der Krieg um sich zu greiffen beginnte, und gegen Ende dieses Jahrs zu Diensten des Königs von Sardinien das Lucernerische Regiment von Keller errichtet wurde, verschafte sein Herr Vater Ihme eine Officiers-Stelle. Auf Vernehmen hin, daß er also Sardinische Dienste genommen hätte, wollten Se. Excellenz der General Feld-Marschall Graf von Traun, Gouverneur zu Meyland, auf alle Weise, daß Er in Königl. Ungarische Dienste übertreten möchte, welcher Ihme auch in der Abschieds-Audienz den Leib-Fahnen seines eigenen Regiments antragte; allein es wurde zur Entschuldigung daß dem Kellerischen Regiment allbereit gegebene Wort vorgewant, mit welcher, ob zwar sehr ungern, Se. Excellens sich beruhigen liessen.

1742. Langte ein gewisser Baron von Travers aus Grau-Bündten in Mayland an, welcher gleicher gestalten zu Diensten des Königs von Sardinien ein Regiment errichten wollte, so aber nachher den Krebsgang bekommen hatte. Dieser Baron tragte Ihme auch eine Hauptmanns-Stelle samt einer ganzen Compagnie an, welche Er aber so wenig, als den vorigen Antrag Sr. Excellenz des Hrn. General Feld-Marschalls Grafen von Traun, annehmen kunte. Anfangs Mertz verreisete demenach unser neue Officier nach der Vestung Ivrea, allwo das erste Battaillon seinen Sammel-Platz hatte. Den 3. Merz langte Er also bey diesem Corp an, und wurde seinen Lands-Leuten als Fendrich unter der Leib-Compagnie des Obristen von Kellers vorgestellt, in welcher Würde Er bis den 20. Dienst gethan. An vorgedachtem Tag wurde die General-Revüe über dies Battaillon vorgenommen, da Er, bey gleichfalls geschehener Promotion, vom König das Brevet, als Unter-Lieutenant der Leib-Compagnie erhalten. Den 23. mußte das Battaillon nach Novarra in Garnison abmarschiren, welches auch den 27. alda anlangte. In diesem Jahr hatte Er nicht viel Augenblick gefunden zu componiren, weil die Kriegs-Schule Ihme die meiste

meiste Zeit benommen, und Er von dem Exerciren so viel Freude, als der Musik selbsten fühlete. Indessen hatte Er jedennoch in den täglichen Conversations-Stunden bey angestellten Musiken, nicht nur in dem Marggräfl. Haus Ponzona zu Jvrea, als auch dem Gräflichen Haus Caccia zu Novarra, und bey Sr. Excellenz dem Hrn. Marquis Rivarolo, geweßten Vice-König in Sardinien, und Gouverneur gedachter Vestung (dessen Favorit Er ware, ungeacht der Marquis sonst kein Freunde der Officiers gewesen) sondern in der Königl. Haupt- und Residenz-Stadt Turin, nachhero aber zu Coni, Nizza, und Cagliari in Sardinien durch seine rare Clavecin-Spiel-Kunst grosses Lob, und so wohl Jhme, als auch dem Regiment viel Ehre, und Ansehen erworben. Nach zwey Monath, da das zweyte Battaillon, also das ganze Regiment errichtet ware, und den 27. May vorhero die 8. Regiments-Fahnen feyerlichst sind eingeweyhet worden, zu welcher Function von Jhme der Regiments-Bande (dessen Ober-Aufseher auch ware) einen treflichen Parade-Marsch componirt, und von jedermänniglichen mit vieler Begierlichkeit und Vergnügen angehöret wurde, hatte das erste Battaillon die Ordre von Hof aus empfangen, nacher Coni zu marschiren. Man ziehete kaum in diese Vestung ein, langte schon der zweyte Befehl an, nach der Bergvestung Demont in das Thal Stura fortzurüken; denn die Spaniolen sich anstellten bey Argentiere und Brizez in gedachten Thal einzubrechen, dahero mußte mit andern Trouppes auch das Kellerische Batail-lon nach den Baricades auf die Montagnetta eilen.

(Die Fortsetzung im künftigen Stück.)



CXXVI. Brief.

Sechste Fortsetzung des Beytrags zur Historie der Musik.

Berlin, den 1. Januar 1763.

Fortsetzung der Lebensbeschreibung vom Herrn Meyer von Schauensee.

Bey diesem neuen Anlaß seines ersten Feldzugs vergasse man Ihne keineswegs, weil Er mit 160. Mann an den ersten Vorposten auf der Höhe zu St. Anna bey denen Bädern ohnweit Vinai, nahe an Isola, wo die Spanische Schild Wachten schon ausgestellet waren, detachirt wurde. Seine Abreise mit gedachter Mannschaft von Demont geschahe den 11. Juli; allwo Er bis den 28. August zu der ohne dies fast unerträglichen Sommers-Zeit, mit seinen Leuten auf der Höhe dieser steilen Bergen in lauter Eis und Schnee postirt ware. Den engen Paß auf der Lombarda hatte Er von seinen Soldaten, deren sehr viele Bregentzer, und Tyroler waren, mit angelegten Mines also versichert, daß zwey Mann diesen einzeln Paß mit Anzündung derselben bey Anrückung der grösten Armee hätten vertheidigen können, anerwogen von Isola, bis auf die Lombarda der Weg so schmal, daß nur Mann vor Mann defiliren kunte. Ohngeacht dieser vorsichtig gemachten Anstalt, welche der commandirende General Pallavicini durch einen Officier vom Lager aus hat untersuchen lassen, und in allweg nüzlich und vortheilhaft zu seyn erfunden, erhielte er durch einen Leutenant der Berg-Milice den unverhoften Befehl ohne Anstand von diesem Posto ab, und nach der Montagnetta zu marschiren, so den 28. Aug. geschahe, allwo, samt seiner Mannschaft in dem Lager Er glücklich anlangte. Den folgenden Tag mußten alle Piemontesische Trouppes aus de-

denen Baricades aufbrechen, und durch das Thal hinunter naher Demont zurück marschiren. Von dort gienge der Marsche weiter denen Cottischen Alpen nach auf Caraglio, und Saluzzo zu, da man auf einige Tage abermahls campirte. Die Ordre langte auch an das Kellerische Battaillon gleich anderen Regimentern schleunig naher Jvrea aufzubrechen. Den 11. Sept. rückte selbes in diese Vestung ein. Allein den 21. dito mußte dasselbe aus, und durch das August-Thal, in Savoyen ziehen; da gienge der zweyte Feldzug an. Jn wenig Tagen darauf folgte der König selbst, welcher seine Trouppes auf der Höhe des kleinen St. Bernhards-Berg erreichet hatte. Man campirte also von Anbegin des Novembers bis den 19. December unfern Montmellian auf der Plaine bey S. François; dabey das Wetter sehr schlimm, und fast täglich geregnet hatte, auch endlich eine erstaunende Kälte eingebrochen ware. Bey dieser Campagne sind Jhme dermassen seltsame Musiks-Jdeen in Sinn kommen, daß, so oft er keinen Kriegs-Dienst leisten mußte, in seiner Zelt Er zu einer Drommel sich hingesezt, und diese fleißig zu Feder gefasset hatte. Nachdem bey Annäherung der unter der Französischen Vestung Barraux bis dahin campirt gewesenen Spannischen Armee, das Schlos d'Aspremont von dem Feinde belagert wurde, und nach einem hartnäckigen Wiederstand die darinnen sich befundene 300. Piemonteser in drey Tagen auf Discretion ergeben mußten, retirirete sich die Piemontesische Armee aufs Befehl des Königs, theils durch die Grafschaft Morienne, theils durch die Tarantaise. Jnzwischen erlaubte man Jhme von seinem Battaillon ab- und über den kleinen St. Bernards-Berg naher Jvrea zurück zu reisen, um die Equipages abzuhohlen. Den 1. Jan. . . . .

1743. paßirte er den gedachten Berg mit grosser Lebensgefahr, und langte schwärlich krank den 3. dito in Agosta an; das Quartier wurde Jhme in dem Franciscaner Kloster angewiesen. Alsbald Er sich wiederum besser befande, bediente man Jhne zu seiner Kurzweil mit einem treflichen Clavecin, so ein Franciscaner-Mönch beyhanden hatte. Er arbeitete auch fleißig an seinen in Mayland angefangenen Cammer-Sonaten; die Er aber in Sardinien fortsezte, und endlich Anno 1744. im May Monat zu gedachtem Mayland beendigte. Nach denen zwey in Agosta sich aufgehaltenen Monaten reisete Er über Jvrea naher Turin, asiwo Er 13. Täge sich aufgehalten, der fürtreflichen Oper Tito Manlio benamset, beygewohnt, und man Jhne für die fürnehmste Oerter dieser Haupt Stadt wegen seiner Kunst gebracht, auch allenthalben sich Ehre erworben, angenehm, und berühmt gemacht hatte. Allermassen bezeugte der Französische Ambassadeur Ambassadeur Msr. de Senetterre ein sonders Wohlgefallen von seiner ungezwungenen und flüchtigen Tabulatur, bey welchen Er

die

die Ehre hatte, durch Einführung des jungen Hrn. Marquis de Bellgarde, in dem damahls gehaltenen Französischen Nacht-Concert auf einem treflichen Clavecin öffentlich zu spielen. Kaum ware der damahlige Obrist-Leutenant von Schumacher (sein wirklicher Schwager) von Turin naher Coni abgereiset, berufte Er Ihne durch einem Expressen zum Regiment nach gedachtem Coni, weil in dem Gouvernement ein grosses Concert wurde gehalten, bey deme man Ihne unentbährlich nöthig hätte. Er eilte, und langte also selben Abend noch an, ehe diese Assemblee den Anfang nahme. Bey solcher Gelegenheit machte Er eine Bekanntschaft mit der berühmten Sängerin Madame Bruna, dero zu gefallen Er auf des Kayserl. Hof-Poeten Pietro Metastasio unvergleichliche Opern sich verlegte, und zu Verfertigung seiner meistens in dessen A. 1748. gedruckt herausgegebenen 40. Arien das gröste Licht bescheret; deren in den öffentlichen Zusammenkünften des Gräflichen Hauses Lovera wochentlich 3. bis 4. neue Arien, und Cantate von dieser Virtuosin sind abgesungen, und von der gewöhnlichen Instrumental-Musik begleitet worden. Die junge Gräfin Lovera wurde nicht nur in sein von jedermann je mehr bewunderndes Clavecins-Spiel, sondern sogar in dessen Persohn verliebt, welche so weit beyderseits zugenommen, daß, wofern das Regiment nicht gleich naher Sardinien hätte abmarschiren müssen, bäldest eine Musikalische Mariage erfolget ware. Inzwischen wurde Er von vielen Herrschaften auf benachbarte Oerter eingeladen, um von seiner Kunst profitiren, und sich ergetzen zu können. Vor allen aus waren die beyden Grafen Bellino, und Bugetto zu Busca, als selbsten Virtuosi der Musik, so geneigt, daß sie Ihne auf einige Tage nach letztern Ort mit vieler Ehren-Bezeugung, und kostbahrerer Bewirthung haben einhohlen lassen. Den 15. Junii wurde dem zweyten Battaillon, gleich dem ersten, welches den 26. April, schon voraus gangen ware, auch die Königl. Ordre eröffnet, nach dem Paradieß des Mittelländischen Meers in Sardinien sich zu verfügen. Den 17. dito ist solches von Coni ausgezogen, und den 23. in Villafranca eingetroffen. Zu Nizza hat der Graf de Chateau neuf Ihne, ehe Er die Bagages des Battaillons, aus Befehl seines Obrists, über Meer nach gedachtem Hafen Villafranca abführen liesse, zum Englischen Consul begleitet, um dessen durch ganz Piemont erschallene Kunst auf dem Clavecin hören zu lassen; deme der Herr Consul mit allen seiner Geburt gemäs vorzüglichen Ehren begegnet, und unter dem bündlichsten Erkantlichkeits-Ausdruckungen entlassen, die gedachter Hr. Consul aber folgenden Tag mit Nachschikung 12. grosser Flacons Englischen Biers, einer Cassetta Nizzer-Wein, und anderen kostbaren Erfrischungen in einer englischen Chaluppe bey Ihme stattlich bekräftiget hatte. Den 25. wurde das Signal mit einem Canon-Schuß von der Galere Royale, gege-

 ben

ben, um die Anker zu lichten, worauf man mit zwey Galeren und 7. Französischen Tartanes, in welchen das Volk eingeschiffet ware, den 28. Juni, Nachts um 10. Uhr Deutschen Zeigers aus dem Port ausgelaufen. Kaum ware man zehen Meil Weegs auf der Höhe des Meers, trennte sich die Tartane, auf welcher Er sich befande, von der Flottille, und segelte jederzeit voraus. Da diese die Meer-Enge zwischen Corsica und Sardinien glüklich paßirt hatte, stoßten auf sie zwey Tripolitanische Raubgallioten, und machten Mine die Tartane anzugreifen; allein, da man eine Compagnie rangirte, und zu gleicher Zeit ein Englisches Kriegs-Schif von der blauen Flagge des Admiral Norris dieser zu Hülf eilte, pakten sich die Corsaires gegen Sicilien fort. Den 8. Juli war die Tartane schon an der Mündung des Ports von Cagliari in vollem Meer; und man sahe die beyde Galeres samt drey andern Tartanes hinter denselben nachfahren. Diesen Abend langte die mehrbenannte Tartane in dem Port an, und ankerte. Diese Seefahrt wurde also ohn alle Gefahr in Zeit von 10. Tagen vollbracht. Bey Ankunft in obgedachter Haupt Stadt der Insul Sardinien, ware allererst sein Absicht (nachdem Er mit den, in der Clavecin Kunst gründlich erfahrnen Controlleur-General, und Advocat Ratti, dessen einzeles Herz, und Leben Er alsbald geworden, vertrauteste Bekantschaft gemacht) ein musikalisch Academisches Collegium allda zu errichten, welches Er, nach vorhero entworfenen, und allerseits beliebten Reglement, den 28. Augst. zu Stande brachte. Der Herr Obrist von Keller, und fast alle Officiers des Regiments, nebst einer beträchtlichen Anzahl der Noblesse nahmen Antheil, unterzeichneten sich der abgefaßten Verordnung, und sezten Ihne als Director über die Musik. Dieses Collegium wurde wochentlich zwey mahl gehalten; die Accademici bedienten sich also Ihrer, oder eines andern dazu erwählten Quartiers die Concert wechselsweis umgehen zu lassen, worbey alle Dames und Cavaliers der Stadt freyen Zutritt hatten. Man legte auch einen Fond zusammen, um die beyhergehende Unkosten der Musik bestreitten zu können. Inzwischen wurde den 7. Octob. eine abermalig Militairische Promotion unter dem Kellerischen Regiment vorgenommen, da Er auch bey der Leib-Compagnie als Ober-Leutnant das Königliche Brevet erhielte, und mit andern Officiers vorgestellt wurde. Hiernächst verlegte Er Sich allerdings, anstatt mit andern herum zu schwermen, auf den Kriegs Dienst, und Musiks-Composition; und gleichwie bey der Ankunft des Obristen in Coni Er durch die berühmte Sängerin Madame Bruna in einem angestellt prächtigen Concert jene von Ihme in die Musik treflich übersezte Cantate des grossen Metastasio: Il trionfo della Gloria genannt, aufgeführt, also ware Er bedacht auf den 11. Novemb. als an ermeldeten Hrn. Obristen seinem Nahmens-Tag eine Operetta a 3. zu verser-

fertigen. Er klaubte also unter andern den Palladio Conservato des mehrbelobten Metastasij hervor. Die Hrn. Hrn. Capitains sparten auch nichts um dieses unvergleichliche Musik-Stück zum Stande zu bringen, welches demnach den 11. und 12. Novemb. in des Herrn Obristen Quartier unter Zulauf einer unzehlbaren Noblesse mit größtem Zuruf abgesungen, und jedermann mit aller Gattung Erfrischungen bey prächtigiste Illumination herrlichst bedient worden. Der Vice-König Baron von Blonay, welcher von dem Regiment zu dieser fürtreflichen Abend-Musik auch ist eingeladen worden, sagte beym Eintritt in den Musik-Saal zum Hrn. Obrist: „Monsieur Keller! ich erfreue mich, daß euere Offi„ciers zu euerem Nahmens-Tag so viele Freude anstellen; ich muß sehen, daß „Sie allen Respect vor Euch tragen, und ja sogar ein Officier von euerem Corp „Euch eine so schöne Operetta vorstellet; ich werde es wissen bey Hof anzurüh„men. Beyde Täge nach beendigter Musik wurde der Bal eröfnet, der bis an lichten Morgen daurete. Als der Hr. General-Lieut. Comandeur Barol, welcher alle Accademische Zusammenkünften, als ein fonders grosser Liebhaber der Musik, ohne Unterlaß jederzeit besuchte, und auch diesem zwey Tage nach einander gehaltenen Musik-Gepräng beywohnt hatte, rühmte dieses Meister-Stük dessen Brudern, Sr. Excellenz dem Hrn. Ertz-Bischoff zu Cagliari, und Primas Regni ꝛc. Damit auch dieser hohe Herr, der Bischoff von Ales, die gesamte Dom-Herren, und ganze Clerus des Schlosses und der Stadt, Theil an dieser Freude nehmen kunte, hatten Se. Excellenz der Hr. Erz-Bischoff Ihne ersuchen lassen, ob er nicht von der Güte seyn, und den 13. dito als den dritten Tag der angefangenen Feyer in seinem Pallast das Ende machen wolte? Es gereichte demnach Ihme zur Ehre, diesen Abend bey Sr. Excellenz in Gegenwart einer abermahls so beträchtlichen Versammlung diese Operetta absingen zu lassen, dero (Frauen-Zimmer ausgenommen) der Vice-König, General Barol, alle Officiers von denen in Garnison gelegenen Regimentern, und die Führnehmste des Adels, nebst der gantzen Geistlichkeit beygewohnet hatten. Nach gleichfahls wohlgerathener Aufführung dieses Sing-Stüks, begehrte Hr. General Barol, daß er einige seiner Cammer Sonates a solo spielen möchte, die Er mit ausserordentlicher Behendigkeit ausgeführt, und nach erhaltenem allgemeinen Hand-Klatschen, und Applaus, sagte der Viee-König, welcher neben dem Hrn. Ertz-Bischoff und seinem Brudern General Barol steths hinter dem Clavecin mit vieler Aufmerksamkeit ganz starr diesem künstlichen Trieb-Werk zusahe, folgende Wörter: „Monsieur! vi sono molti Maestri con Barba griggia, che non sanno la mità „di quello, che sà lei. Mein Herr! es sind viele Meister der Musik mit grau„en Bart, die nicht die Helfte desjenigen wissen so Sie können, und verstehen.

Der Herr Erz-Bischof aber bezeugte ihme vor die bewiesene Ehre, und Freude viele Verbindlichkeit, deme er von dieser Zeit an, so lange Er zu Cagliari sich aufgehalten, gleich dem Vice-König, und seinem Bruder General, mit sondern Günsten und Gnaden ausnehmend gewogen ware. Kaum wurde dieses vollbracht, tragte Herr General Barol Ihme den 14. dito neuerdingen auf, ein herrliches Te Deum Laudamus zu verfertigen, um selbes bey Abhaltung des Dankfests wegen erhaltenem Sieg des Königs zu Chateau Dauphin, wider die Spanier absingen zu lassen, da aber diese, und die nachfolgende Compositionen viele Zeit brauchten, die Wachten anbey in dieser Vestung sehr streng waren, überhebte man Ihne des Diensts auf einige Wochen, um erwendte Befehl bewerkstelligen zu können. Diese Composition wurde also in der grossen Dom-Kirche den 24 dito bey einem erstaunlichem Zulauf des Adels, und Volks nach Wunsch abgespielt. Kurzum verfaßte der Controlleur Ratti die Poesie einer Operetta von drey singenden Persohnen, betitelt: Applausi Festosi &c. welche zur Ehre des Königs, wegen vorbelobeten Sieg wider die Spanier zu Chateau Dauphin den 19. Jan ....

1744. Bey dem General Barol öffentlich ist abgesungen worden, worzu gleichergestalten Er auch diese Musik Componirt hatte. Der Vice-König, deme von dem Collegio Musiko diese Operetta unterthänigst gewidmet wurde, erschiene auch da in hoher Persohn, nebst einer überaus zahlreichen Noblesse beyderley Geschlechts, und bezeugte derselbe, als jedermann überhaupt ein allgemeines Wohlgefallen, sonderbar, da die Musik sehr stark, und brillant, auch eine prächtige Illumination zu sehen, die mit kostbahrester Bedienung, und Erfrischungen, so das Regiment eine beträchtliche Summa gekostet, in allem Ueberfluß begleitet ware. Nach dieser Operetta, welche mit unausgeseztem Beyfall sich beendigte, wurde gewöhnlicher massen der Ball eröffnet, der über Mitternacht gedauret hatte.

Von so vielen zu seiner Ehre verfertigten, und bei zerschiedenen Anlässen in Druk herausgegebenen Sonetts, und Lobsprüchen, setzet man nur nachfolgendes, als das best-gerathene bey:

ELOGIO

Al merito diſtintiſſimo

Dell' Illuſtriſſimo Signore

FRANCESCO GIUSEPPE MEYER di SCHAUENSEE

Luogo - Tenente nel Regimento Lucerneſe di Kellet.

Studioſo di Geografia, e di lingue iverſe, ornato delle più belle Arti Cavallereſche, virtuoſiſſimo Compoſitore di Muſica, e del Cembalo dilettante Famoſiſſimo.

SONETTO

Al Fior degl' anni unir virtù matura,
Geografico Studio a militare,
Saper Lingue Straniere, e le più rare
Arti, che Cavalier ſaper procura.

Ne Muſici Penſier ſeguir la pura
Scuola de miglior Maſtri, e con le care
Ricercate de Taſti innamorare
Con Arte ſuperiore alla natura;

Meyer ſon Voſtre Doti, e n'Voi s' è reſo
Agevole'l ſentier, che condur ſuole
Al colmo di virtù da molti atteſo.

Il ſodo, il bello in Voi tutto è compreſo,
Dimoſtrando così, che tutto puole
Diſio di Gloria in nobil Petto acceſo.

Cagliari Stampato in San Domenico, 1744. Sup. permiſ.

Obig' Italieniſches Gedichte, welches von dem berühmten Poet Tit. Herrn Halter Chor-Herrn zu Lucern ohnlängſt Deutſch verfaſſet wurde, lautet in der treflichen Ueberſetzung, wie folget:

Lob-

Lob = Spruch

auf den ausnehmenden Verdienst

des Hoch=Edelgebohrnen Herrn F. J. Meyer von Schauensee,

Ober=Lieutenants unter dem Kellerischen Lucerner=Regiment rc.
der Geographie, und zerschiedener Sprachen beflissenen, mit denen
schönsten edlen Künsten geziert, künstl. Musik=Componist,
und berühmten Liebhabern des Clavecin rc. rc.

Kling = Gedichte.

In erster Jahren Blüth, im Frühling zarter Jugend
Schon häufig sammlen ein, als Früchten reif'ster Tugend,
Erdmessens veste Kunst, und Krieges Fertigkeit,
Der fremden Sprachen Art, Stärk, und Annehmlichkeit:
Weitschichtigen Begrif von vielen rar'sten Wissen,
Davon nur immer kan ein Ritter sein beflissen:
Der Musik Sinn, und Flug dorthin nur richten ein,
Allwo in reinster Schul erhabne Meister seyn,
Und in Erfindungen liebreichstes Zugs der Händen
Clavier in ein Siren bezauberend verwenden:
Dies Meyer alles kan, dies Meyer alles thut,
So schwinget sich sein Witz, so flügelt sich sein Muth;
So daß hiemit die Bahn sich seinen Schritten neiget,
Und sich ohn Strauch und Dorn als frohe Rosen zeiget,
Die leicht auf höchsten Grad der Kunst, und Ehre führt,
Den mancher voll Begier von weitem nur berührt.
Das Gründ= und zierliche beysammen ist bey Meyer:
In einem äussern sich die ganze Kräften zweyer;
Und so erweiset sich, das alles kan der Lust,
So nach Verdienst und Ruhm entbrinnt in edler Brust.

(Die Fortsetzung im künftigen Stück.)

Kritische Briefe über die Tonkunst.

CXXVII. Brief.

Siebente Fortsetzung des Beytrags zur Historie der Musik.

Berlin, den 8. Januar 1763.

Fortsetzung der Lebensbeschreibung vom Herrn Meyer von Schauensee.

Cagliari beginnte also in den Lustbarkeiten durch die Anwesenheit des Regiment Kellers ervollet zu werden. Inzwischen (da keine Sache in der Welt von langer Dauer ist) wurden solche durch ein abermahls ganz unverhofft' Königl. Ordre baldest unterbrochen; massen das Gouvernement dem 1. Bataillon anzeigte unverweilt zurück nach Villafranca sich reißfertig zu machen. Er mußte mit der Leib-Compagnie zu diesem Abzug auch sich anschicken; und nachdeme Ihme nur 7. Monat in diesem irrdischen Paradieß sich aufzuhalten vergönnet wurde, seglete man auf 2. Schwedischen Kaufmanns-Schiffen, deren jedes 16. Canons führte, unter Bedeckung eines Englischen Kriegsschiffs von der rothen Flagge, dessen Capitain Msr. Schott ware, aus dem Golfo von Cagliari ab. Diese Nacht aber entstunde noch ein Sturm, der das Schiff, darauf Er ware, gegen die Höhe der Afrikanischen Küsten jagte, weil aber der Wind bald sich wendete, wurde es gegen der Insul St. Pietro wiederum zugetrieben. Da also die Borasca zwischen gedachter Insul, und Oristagni drey Tage ohne Unterbruch je mehr anhielte, hatte man von dem Boegsprit nur den untern Segel noch ausspannen dörffen. Die brausende Winde, tobend' und schäumende Wellen des ungestümen Meers gaben ihme anstatt der Forcht, vielen Stoff zu neuen Musicks-Einfällen, die Er nachhero in einigen Ariettten auf

daß lebhafteste anzubringen gewußt hatte. Nachdem aber zu Porto Conti, allwo man frisch Wasser eingenommen, diese Convoi mit noch zwey Englischen Schiffen, die das eine Bataillon des Regiments Sicilià auf sich hatten, vermehret wurde, seglete man mit einem theils günstig, theils aber auch wiedrigen Wind nach der Bestimmung. Die Schiffer wurden gegen die Hierische Insuln, bald gegen Calvi in Corsica, bald wiederum nahe an die St. Margarethen Insul, und Vestung Canes hin und her gejagt; endlich erreichte man nach 24 Tagen das Meer-Port zu Villafranca. Den 3. Merz wurden diese Trouppes debarquirt, und man legte sie zu Nizza in Garnison. Weil aber der Feind dem Varfluß gemächlich näherte, bestrebete Er sich in solchen ernsthafften Umständen, anstatt der Musik, vielmehr seines Diensts. Es rückte auch allbereit die Spanisch-Französische Armee gegen die Piemontesische an, und indem erstere den Varfluß paßirte, retirirte sich letztere auf die Anhöhen bey Mont Alban hinter die Linien, allda man 20 Tag gelagert ware, welche den 19. April zu Nacht um 11 Uhr bey Casina di Thaon (welche der Obrist von Keller mit 47 Mann gegen 4000 Feinde, fast 5 Stunde auf das hertzhafteste vertheidiget, und bey dessen Gefangenehmung von den feindlichen Generals selbsten seine bewiesene Tapferkeit ist belobet worden) nachgehends aber den 20. dito Morgens um 4 Uhr an drey unterschiedlichen Orten von denen Gallispaniern angegriffen wurde; man hatte von den 166 Englischen Canons gar wenige brauchen können, weilen die Engelländer in Vertheidigung der Batteries Costa, Curet, und Massa, ein wenig gemach waren, und sich unvorsichtig vom Feind also gleich haben überfallen lassen. Das Kellerische Piquet, so unterhalb denen Linien vor seinem Battaillon stunde, wurde nach einem überaus beherzten Wiederstand von der Uebermacht des Feindes zu Boden geworffen, und da das Bataillon vermeinte, daß sein Piquet sich zu ihme nähern wollte, erkennte man aber (wegen noch angehaltener Dämmerung, weil dies Morgens vor Tag geschahe) allzuspät, daß die Dragoner von Languedoc zu Fuß wären, deren Regiment gleich dem Kellerischen gekleidet ware. Man feuerte ganz beherzt auf diese, und behauptete die Retranchements bis 6 Uhr. Da indessen der Feind von allen Seiten einbrache, muste das Bataillon die Fahnen, und Gewehr, gleich andern niederlegen, und sich gefangen geben. Der Marquis de Mirepoix, und General de las Minas, nachdem 800 Piemonteser, als Prisonniers de Guerre, und 11 Fahnen zusammen gebracht worden, hatten diese von der Englischen Batterie Costa naher Nizza convoiren lassen. Unter besagten Gefangenen ware Er auch begriffen. Weil beynebens der Feind beym Tag das obere Retranchement der Piemonteser sogleich angriffe, wurde derselbe nach einem harten

Wie-

Widerstand wiederum zum weichen gezwungen. In dieser Retraite besorgten so gar die Gallispanier, daß Nizza selben Abend noch möchte überrumpelt werden, dahero man bedacht ware die Piemontesische Gefangene auf Antibes, und weiters naher Aix en Provence aus der Stadt zu schaffen, so aber nit geschehen, weil die Piemontesische Trouppes auf dem untern Retranchement stehen geblieben, und den Feind nicht weiters verfolget hatten. Nach acht tägiger Gefangenschaft (ungeacht dieser, Er mit dem Gewehr an der Seite, gleich andern Officiers, in und außer der Stadt, auch so gar in das Feindl. Lager hat gehen dörffen) wurde Er von dem Spanischen Infant Don Philipp auf Officiers Parole naher Haus entlassen, deme der General de las Minas den Passe-port ausfertigte, in welchem ausdrükentlich mit denen Worten: para que por Savoja uaia bedungen ware: Daß Er durch Savoyen seine Route nehmete. Allein Er wagte sich den graden Weeg der Piemonteser Armee auf Breglio zu zugehen. In Sospello arretirte man Ihne zwar, und wurde zum Prinz von Toulouse, der dortigen Vorposten commandirte, gebracht, welcher Ihme aber, unter Bezeugung vieler Höflichkeit, eine Salveguarde bis auf den letzten Spanischen Vorposten mitgabe, und ungehindert naher Breglio selben fortwandern liesse. In dem Haupt-Quartier des General Grafen de la Rocca relatirte Er die Hergangenheit der 16 stündigen Action, und Attaque von Mont Alban, und sezte alsogleich seine Reise naher Coni fort, allwohin Er vor Anrückung des Feindes gegen Nizza, seine Bagages in Sicherheit gebracht; diese nahme Er mit sich, und reisete bis auf Mayland, allda Er seine bekante Freunde besuchte, und einen ganzen Monat in dieser Stadt sich aufhielte, auch in solcher Zeit das mehr erwehnte Kunstwerk der Cammer-Sonaten zu Stande gebracht, in welches einige seiner fürnehmen Bekanten gedachter Stadt, so verliebt wurden, daß, als Er diese Sonaten denselben nicht mittheilen, und auf keine Weise hergeben wollte, sondern als ein mit grosser Müh zusammen gebrachtes Kleinod sich allein vorbehielte, in seiner Abwesenheit über die Coffre haben brechen, und selbe in Zeit von 3 Tagen, da Er auf ein Landgut zu einem Grafen abgefahren ware, abschreiben liessen, so Ihme nach langem von Mayland aus zu wissen gemacht wurde. Nach obgesagtem Monat reisete Er in seine Heimath auf Lucern, und langte anfans Juni ganz wohl an. Er ware aber kaum recht ankommen, wurde von seinem Obrist, mit Antrag der Capitain-Lieutenants-Stelle bey dessen Leib-Compagnie Ihme angezeigt: daß Er ranzionirt wäre worden. Seine Eltern aber, die bey diesem Kriegs-Dienst ihre Rechnung nicht gefunden, erachteten nüzlicher zu seyn selben bey Hause zu behalten. Es hatte zwar Hize, dieses zu bewerkstelligen, anerwogen der Obrist ihne gern bey der Compagnie gehabt hätte,

auch von Hof aus selzam' und harte Drohungen auswirkte; allein dieses wurde bald durch hohe Vemittelung der Oberkeit friedlich beygelegt, und Er bliebe nach dem Willen seiner Eltern zu Haus. Von dieser Zeit an wartete Er theils denen Staats- theils aber seinen eignen Musik-Geschäften ab; und da Er schon beym Ausgang abgewichenen Christmonats vorigen 1743 Jahrs von dem Hohen Stande als ein Mitglied in den grossen Rath aufgenohmen ware worden, hatte man Ihne bey dessen vorersagter Ankunft gleich an die kleine Tribunalia der sogenannten Stadt- und Neune Gerichte befördert. Inzwischen wiederum auf die Musik zu kommen, befande Er solche bey dieser Rückkunft in Lucern zu seinem grösten Verdruß noch in dem alten Stande; dahero Er keine Zeit verabsäumte auf das Componiren sich zu verlegen, um mit diesen neuen Compositionen als auch vielfältig angestellten öffentlichen Concerten derselben allgemächlich aufzuhelfen, und eine andere Gestalt beyzubringen, welches Ihme nit nur in seiner Vatterstadt bäldest gelungen, sondern man berufte Ihne auch in andere nahe- und weit-entlegene Gottshäuser der Schweitz, um den neuen Goût einzuführen; welches Ihme viele Ehre, aber bey jenen, die man seinetwegen nunmehro entmanglen kunte, eben so viel Mißgunst erworben hatte.

1745. Berufte sein Oheim Hr. Prälat Bernardus Rusconi zu Rheinau Ihne auf eine Untersuchung der grossen Orgel allda, welche alsogleich in seiner Anwesenheit wieder ausgebessert wurde; unter welcher Zeit Er auch täglichen Unterricht in der Musik jenen gabe, so von seiner Kunst Nutzen schaffen wollten.

Weil aber die Compositionen mit dem je mehr und mehr zugenommenen Credit, und Ruff beträchtlich angewachsen waren, und das Publicum mit vieler Sähnsucht seiner raren Compositionen habhaft zu werden begierigst entgegen sahe, berathete er sich mit einigen Freunden, wie solches ins Werk zu bringen wäre? Endlich wurde Er....

1746. naher St. Gallen berufen, allwo er den 4. Jan

1747. eingetroffen. Der Fürst Cœlestinus behielte Ihne einige Wochen bey Hof, und hatte eine Freude von der seinen Herren Musikanten gegebenen neuern Anweisung in der Musik. Die Sammische Handlungs Compagnie nahme auch ein Werk von 40. Arien seiner Composition in eigenen Verlag über, so in der Fürstlichen Buchdrukerey aufgelegt wurde. Dies ware also der Anfang seiner bisdahin in Druk heraus gegebenen Werkern, die Er Anno 1745. zu componiren angefangen; deren bis Anno 1750. von Ihme XX. verfertiget worden sind,

wie

wie am Ende zu vernehmen seyn wird. Als in diesem Jahr auch, so wohl in in dem Fürstl. Stift Mury das herrliche Jubel-Fest von S. Leontio M. als nicht minder in Rheinau von S. Basilio M. prächtigst gehalten wurde, hatte Er auf hohes Ansuchen die Kirchen-Musik verfertiget, und beyder Orten selbe mit vielem Beyfall persöhnlich aufgeführt. Von der in Rheinau abgehaltenen Musik wurde in einem Anno 1748. von R. P. Beato Muos Professore zu gedachtem Rheinau in Druk heraus gegebenen Tractatu Historico-Juridico folgendes gedacht: Portò locupletaverat sub Abbate Bernardo I. Sacrum Rhenoviensi; Ecclesiæ Thesaurum centesimo abhinc Anno videlicet Christi 1647. Venerabile Corpus Divi Basilij Romani Martyris, hinc secundo ejusdem melliflui Nominis Antistiti Nostro visum fuit, pro agendis Optimo Numini gratijs, ob conservatam Patroni Tutelaris interventu in tanta tempora Rheni Insulam, publica cum Solemnitate Jubilæum Translationis instituere. Datæ sunt ei Solemnitati tres dies nempe 2. 3. & 4. Septembris 1747. Prima quidem dies Sabbattina Divo Basilio Sacra, abs Reverendissimo, Prænobili, ac Amplissimo DD. Alphonso S. R. I. Prælato Petershusiano celebrante decotata, *& inter admirabiles concentus Musicos, quos prænobilis ac Strenuus D. Josephus Meyer de Schauensée, Senator Lucernensis ex Sorore Reverendissimi nostri Nepos composuit, perquàm festivè celebrata fuit.* Ita locô citat. Pag. 84.

In Mitte dieses Herbstmonats übergabe der Hohe Stande zu Lucern Ihme das Unter-Zeug-Herrn-Amt.

1748. Entschlosse Er in den Ehe-Stand sich zu begeben, dahero, mit Bewilligung seines Hrn. Vatern, Er des Kayserl. Königl. Schweitzer Guarde-Hauptmanns zu Wien, Junkern Pfyffers von Altishofen zweyte Fräul Tochter Eva Margarithen sich ausserwählt, und den 30. May die Bind-Ringe gewechselt, doch aber dies Ehe-Verlöbniß nicht ehender, als bis Anno 1750. (da Er sodann 30. Jahr alt wurde) zu vollziehen, sich vorbehalten hat. Weil aber, wie bey derley Umständen sehr oft, und ganz leicht zu geschehen pflegt, allerhand Intrigues gespielt, und beyderseitige Eltern durch Ohren-Blasereyen in Verlegenheit gesetzet wurden, als hat auch die Liebe unter denen beyden jungen Verlobten angefangen, dero Hitze in Kaltsinnigkeit zu verwandeln, welche um den Augustmonat 1750 gänzlich ausgeloschen, und beyde Partheyen, ganz friedlich und in solchen Ehren die bishero anständig-gepflogene Bekantschaft verabscheidet, wie sie Anno 1748. selbe angefangen hatten.

1749. Machte Er eine Reise bey seinen Verwanten und Freunden im Thurgeu, und andern Orten herum. Es ereignete sich auch in seiner Ruckreise, daß, als Er durch Zürich passirte, an eben demselben Tag ein von dortig grossen Liebhabern der Musik auf dem berühmt Zürcherischen Musik-Collegio wochentlich einmahl zu haltend öffentliches Concert, unter Anführung des berufenen Virtuosen Hrn. Nazario Deeh von Bergamo, Maestro di Violino rc. eröffnet wurde. Er verfügte sich auch in den fürtreflich und kostbar meublirten Musik-Saal; Er schmeichlete sich aber allda unbekanterweise dieser prächtigen Musik beyzuwohnen, allein Er wurde so gleich von einigen Herrn der Stadt erkennt, welche Ihne, ohne ferneres Befragen, als Jkrn. Raths- und Zeug-Herrn Meyer von Lucern bewillkommten, und bittlich ersuchten: Daß er dem ansehnlichen Auditorio (unter welchem der Holländische Minister Msr. de Calmette, gleichfalls sich befande) das besondere Gefallen erweisen, und dessen so weit berühmte Kunst hören lassen wollte. Nach einigen Entschuldigungs-Complimenten liesse Er sich überreden, und besteigte die erhabene Orchestre, deme von zweyen das Principal-Clavecin angetragen wurde, auf welchem Er auch ein seiner raren Orgel oder Clavecin-Concert, in Begleitung der gewöhnlichen Instrumental-Musik, und unter einem allgemein-fast ungestümmen Hand-Klatschungs-Zuruff zu männiglich' vollkommenen Vergnügen, meistermäßig aufgeführt. Man erwiese Ihme auch von Seiten des Collegii und der Noblesse zu Zürich grosse Ehre, die Er aber nicht länger, als selben Abend geniessen kunte, weilen seine Geschäffte Ihne naher Hause berufften.

1751. Hatte Er sich theils in Mury auf Anlaß der Hohen Benediction Sr. Hochfürstl. Gnaden Fridolini II. bey der Kirchen-Function, als auch nach einigen Wochen bey der Hohen Consecration Sr. Hochfürstl. Gnaden des Heil. Röm. Reichs-Fürsten und Bischoffs, dermahligen Cardinals von Rodt in Constanz bey der Fürstl. Tafel mit Aufführung einer künstlichen Musik sich viel Ehre erworben. In dem Herbstmonat erhielte Er nicht minder bey der gewöhnlichen Aemter Besatzung das Sust- und Reiß-Waag-Herrn-Amt, welches eines der besten vom grossen Rath ist. Wenn man übrigens alle in Lucern, da und dort, in- und ausser Land aufgeführte Kirchen-Cammer-Theatral- und Pantomime-Musiken, worzu Er offt nach gestaltsamme 12. 15. 20. 25. 36. 50. 60. bis 74. lauter gut- und wohlerfahrne Musikanten gebraucht (unter welchen sonderheitlich die zwey-stündig' herrliche Meß von drey Chören à 26. Real-Stimmen, und Instrumenten, die Er auf das bekante alljährlich' grosse St. Michaels Fest nach Münster Anno 1749. verfertiget, und ein Kunst-Stück heutiger Zeit zu

seyn

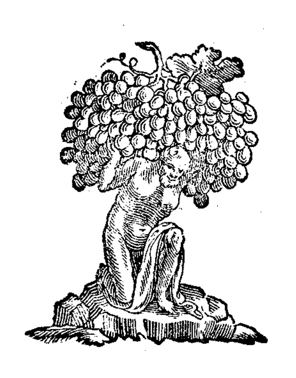
seyn von männiglichen Musiks-Verständigen erachtet wird, vor allem aus zu bemerken ist) aufzeichnen wollte, hätte man noch viele Blätter darmit anzufüllen. Man überlasset es denen Chören, und jenen, so mit vieler Bewunderung, und grosser Begierde diese, ohne Ausnahm, jedesmahl hochbelobte, und nirgend' getadelt' wordene Compositionen zu produciren angehört hatten. Ohngeacht aber aller dieser vielfältigen Lob-Sprüchen wird sich niemand rühmen können, an Jhme jemahls eine hochtrabende Einbildung, oder eitele Gemühts-Erhabenheit verspühret zu haben; denn sein Haupt-Satz auf den vor vielen Jahren Jhme eingeprägten Wahl-Spruch aus dem 113 Psalm, 9 v. Non nobis Domine, non nobis, sed Nomini tuo da gloriam; **Nicht uns O HErr! nicht uns, sondern deinem Nahme giebe die Ehre,** 2c. 2c. gefusset ware, weil Er allzuwohl erkennte, daß, ohne übernatürliche Mitwirkung, der Mensch nichts zu Stande bringen kunte. Jnzwischen ....

1752. wurde Jhme der weltliche Stand, aus vielen erheblichen Ursachen, auf einmahl ganz überdrüßig; dahero als sein geweßter Lehr-Meister und Organist Herr Müller tödlich erkrankete, faßte Er den von jedermann ganz unerwarteten Entschluß geistlich zu werden, zu welchem aber sein Herr Vater sich keineswegs verstehen, und einwilligen wollte. Allein Er bliebe so standhaft, daß alle Vorstellungen von diesem Fürsatz Jhne abzuhalten nicht vermögend waren; und da gedachter Herr Müller das Zeitliche mit dem Ewigen allbereit verwechselt hatte, resignirte Er mit Bewilligung des Hohen Standes, seines Herrn Vattern, und ganzer Anverwandschaft den Rath, das Sust- und Zeug-Herrn-Amt, samt einigen seiner Erst-Geburt zugehörigen Vor-Rechten 2c. 2c. und begehrte von dem Hohen Stande, als Hohen Herrn Collatorn, die ansehnliche Präbende der Hoch-Oberkeitl. Ehren-Caplaney Lobwürdiger Stift bey St. Leodegari im Hof, welche den 18. Merz gedachten Jahrs, von dem täglichen Rath Jhme in Gnaden übergeben, Er aber sogleich von Sr. Excellenz dem Herrn Nuntio Apost. Acciajuoli in Zeit von drey Wochen zum Priester ausgewyhen wurde. Nach einigen Wochen ertheilte gedachter Herr Nuntius Jhme auch das Apostolische Proto-Notariat. Nicht lang hernach ist Er auf Absterben seines Mann-Lehen-Tragern T.) Herrn Herrn Schultheiß und Panner-Herrn Jost Bernard Hartmanns (weilen die Sacellania honoris eine Leyen-Pfrund, und ein jeweiliger Organist bey dem Hintritt seines Tragern, einen neuen von dem Rath oder Bürgerschaft nach Mann-Lehens Sitt- und Gewohnheit willkührlich und eigenmächtig ernahmsen kan) auf Benennung also

also des Junkern Landvogt Dominic Peyers im Hof des täglichen Raths als Tragern, durch Jhro Gnaden Herrn Herrn Amt-Schultheiß und Panner-Herrn Göldlin von Tieffenau mit einem neuen Brief, wie die Mann-Lehens-Ordnung und Herkommen erfordert, wiederum belehnet worden.

1756. Wurde Er naher Stans zu dem im Herbstmonat allda feyerlich und prächtigst' gehaltenen Walliser-Bund-Schwur von einem Hochlobl. Stand Unterwalden eingeladen die Musik so wohl bey dem Hoch-Amt, als der Hohen-Gesandschafts-Tafel aufzuführen, welches zu allseitiger hohen Vergnügenheit von Jhme bewerkstelliget worden ist.

(Der Beschluß im künftigen Stück.)



CXXVIII. Brief.

Achte Fortsetzung des Beytrags zur Historie der Musik.

Berlin, den 15. Januar 1763.

Beschluß der Lebensbeschreibung des Herrn Meyers von Schauensee.

Inzwischen, daß Er von einer Stift-mäßig und Ritter-Ordens-fähigen Familie seye, weiset die am Ende beygefügte Genealogische Tabelle seines adelichen Stammen-Baums.

Seine außerordentliche Compositionen, und Werke, die Er verfertiget, und theils in Manuscript noch vorhanden, theils aber in Druck da und dorten ausgangen, sind folgende:

Cammer- und Theatral-Stüke.

1. *Il Trionfo della Gloria* all' arrivo felicissimo in Cunco dell' Illustrissimo e Generosissimo Signore di Keller Colonello del Regimento Lucernese del medesimo Nome &c. Cantato alla presenza di Nobilissima e Sontuosissima Conversazionc di molti Cavaglieri, e Dame, dalla virtuosissima Dilettante di Musica Signora Vittoria Bruna. 4. Stampa di Francesco, e Carlo Fratelli Astri 1743.

2. *Il Palladio conservato*, Componimento Drammatico rappresentato in Musica da 3. Persone nella Real Città di Cagliari, Il di 11. Nov. per festeggiare il felicissimo Giorno Natalizio dell' Illustrissimo e Generosissimo Signore di Keller Colonello &c. 12. Stampa dell' Heredi d'Onofrio Martin. 1743.

3. *Applausi Festosi* della Sardegna, e dell' Italia per la gloriosa Vittoria ottenuta da S. M. Sarda il Rè Carlo Emanuele, contro l'Armi Gallispane il dì 9. d'Ottobre. Componimento drammatico a 3. Persone. Stampa dell' Eredi d'Onofrio Martin. 1744.

4. *Hortus Conclusus.* Cant. 4. 12. oder der zu Ober-Eschenbach best verwahrte Königliche Lust und Blumen-Garten, auf den Hohen Nahmens-Fest-Tag der Hochwürdigen Gnädigen Frauen, Frauen Abtißin Maria Rosalia Regina Rusconi, zur Bewunderung nach Musikalischer Kunst belobet, und beschrieben. Eine Cantate à Solo mit Musik und Text. Fol. Gedrukt zu Lucern bey Heinrich Hautt. 1745.

5. **Die Parnaßische Gesandtschaft**, oder ein Poetischer Glükes-Wunsch auf das Hohe Nahmens-Fest obiger Frau Abtißin, und Base des Musik-Verfassers. Eine Operetta in denen Persohnen der Calliope, Polymnia, Euterpe, und Mellpomene vorgestellt. 4. Gedrukt zu Freyburg in Uchtland, bey Heinrich Hautt. 1746.

6. **Musikalisches Fried- und Freude-Fest**, von zerschiedenen Götterschaften in einer fünfstündigen Oper aufgeführt, und zu höchster Ehre des neugebohrnen, Königl. Französischen Prinzen und Herzogs von Burgund, musikalisch verfertiget, aber durch gewisse Kunstgrif der Eyfersucht von einigen Gegen Partheyischen Misgönnern zu spielen hintrieben worden. 4. Gedrukt bey Jost Franz Jacob Wyßing, Stadt-Buchdr. 1751.

7. **Brutus**, ein Trauer-Spiel auf Hoch-Obrigkeitl. Schau-Bühne zu Lucern aufgeführt, worbey nebst der Haupt Musik, das Musikalische Zwischen-Spiel sonderbar zu bemerken ware, in welchem theils die Schmitte des Vulcani mit drey schmiedenden Cyclopen, theils aber

aber ein Militairisches Pique-Exercitium künst- und lächerlich in der Musik vorgestellt wurde. 4. Gedrukt zu Lucern in der Hauttischen Buchdrukerey. 1753.

8. **Der verlohrne Beutel eines Geizhalses**, in einem Fastnacht-Lust-Spiel auf Hoch-Obrigkeitlicher Schaubühne aufgeführt. 4. Gedrukt in der Hauttischen Buchdrukerey, 1754.

Die Musik dieses Lust-Spiels hatte solchen Applaus, und Beyfall gehabt, daß eine Hohe Obrigkeit dieses noch einmahl vor Sich, den Adel, und Bürgerschaft allein anzuhören, den Montag nach der Alten Faßnacht bestimmete. Die Froschen-Arie ware besonders merkwürdig und von einer seltsammen der Aehnlichkeit überaus gemässen Erfindung.

Kirchen-Musik.

No. 1. Werck von grossen und vielstimmigen Messen.

1. Werck mittelmäßiger Messen.

1. Werck kurzer Messen.

1. Werck von Orgel- oder Clavecin-Concert mit der gewöhnlichen Instrumental-Begleitung.

1. Werck von 18. Cammer-Sonates vor das Clavecin, samt einem Menuet a 60. Abänderungen, deren Cadence keine der andern gleich ist.

1. Werck Synphonien, Regiments-Marsches, Menuets, nebst allerhand Galanterie und Pantomine-Stücke.

1. Werck XVI. Offertoria.

1. Werck XII. Festival-Offertoria.

1. Werck à 40. Arien.

1. Werck Miscellaneum von Te Deum laudamus, Tantum ergo, Vidi Aquam, Asperges, 2. Stella Cœli &c.

1. Werck Solenne Vespern, rc.

1. Werck kleine und bis dahin noch niemahls so kurtz geschehene Vespern.

1. Werck Hymni vor die Vespern.

1. Werck Magnificat.

1. Werck Antiphonæ Marianæ.

1. Werck Lytaniæ Marianæ.

1. Werck Miserere.

1. Werck Vespern, Complet, Antiph. Mar. &c. nach Ambrosianischem Gesang, ohne Instrumenten.

1. Werck Requiem.

1. Vollständig ausgearbeitete Meß von 3. Concertirenden Chören auf St. Michaels-Fest nach Beron-Münster verfertiget.

In Druk sind herausgegeben worden.

Opus I. Betitelt: De Semine bono, ex Terra bona Fructus Laboris, & Artis Flos Vernans in fœcundis Helvetiorum convallibus exortus, Harmonico XL. Ariarum concentu, à soprano, & contr' alto, una cum variis Instrumentis Germanis emendatioris Musices Amatoribus Delatus, &c. &c. fol. 1748. Gedrukt im Fürstl. Stift St. Gallen, Verlegts Joseph Samm von Unteramergau in Bayern.

Opus II. Betitelt: Obeliscus Musicus Tot magnificis Inscriptionibus, quot novis concentuum generibus, ad Regulas moderni gustûs, artificijq; exornatus &c. &c. seu XVI. Offertoria solemnia, quæ partim de Tempore, Festisq; primarijs, partim de Communi Sanctorum à 4. voc &c. &c. instructa floridioris Musices cultoribus offert, &c. &c. fol. 1752. Gedrukt zu Freyburg in Uchtland bey Heinrich Hautt. Verlegts Jos. Samm rc.

Opus III. Betitelt: Ecclesia Triumphans in Campo, & Choro. Seu Te Deum Laudamus, Tantum ergo, Vidi aquam, Asperges, & Stella Cœli

Cœli, pro omnibus Diebus Festivis occurrentibus, Primitijs, & alijs solemnitatibus. &c. &c. fol. 1753. Gedrukt im Fürstl. Stift St. Gallen. Verlegts Joseph Samm, und Compagnie. &c.

Opus IV. Betitelt: Pontificale Romano-Constantiense Musicum, Seu Missæ VII. breviores solennes. &c. fol. 1756. Gedrukt, und im Verlag bey Herrn Johann Jacob Lotters seel. Erben in Augspurg.

Opus V. Betitelt! Cantica Doctoris Melliflui Mariano-dulcisona, seu Antiphonæ Marianæ XXXII. nempè XII. Salve Regina, VI. Alma Redemptoris VI. Ave Regina, & VIII. Regina Cœli. &c. &c. fol. 1756. Gedrukt, und im Verlag bey Herrn Johann Jacob Lotters Seel. Erben in Augspurg.

Opus VI. Betitelt: Pantheon Musicum, complectens Concertationes VIII. ab Organo, vel Clavicembalo 2. Violinis, Viola, Violoncello, & Contrabasso obligatas. &c. &c. fol. 1757. Gedrukt, und im Verlag bey Herrn Johann Jacob Lotters seel. Erben in Augspurg.

Opus VII. Betitelt; Phœbus sive Apollo Musicus sub Vesperum exoriens, seu Vesperæ IV. &c. &c. fol. 1757. Gedruckt und in Verlag bey Hr. Johann Jacob Lotters Seel. Erben.

Opus VIII. Betitelt: Tabellarius Musicus, Novitates varias Musico harmonicas ex montium Cavernis Helvetiæ in orbem velociter portans, id est: Symphonias VI. unacum appendice Musicam Theatro-Militarem continente, à 2. Violin. Viola, & dupl. Bass. &c. necess. &c. &c. fol. 1757. Gedrukt und im Verlag bey Hr. Johann Jacob Lotters Seel. Erben in Augspurg.

Genea=

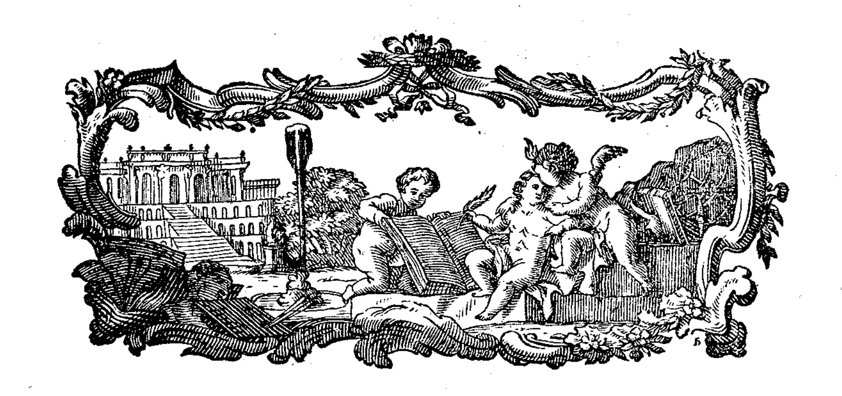
Genealogische Tabelle.

Franciscus Josephus Leontius Meyer à Schauensée.	Josephus Leontius Meyer, Dominus in Schauensée.	Franciscus Josephus Meyer, Vice-Prætor.	Ludovicus Meyer.	Guilielmus Meyer.
				Anna Balthasar.
			Anna Maria Jacobea Meyer.	Franciscus Nicolaus Meyer.
				Anna Maria Catharina Pfyffer ab Altishofen.
		Maria Barbara an der Allmend. Domina in Schauensee.	Josephus an der Allmend.	Jodocus an der Allmend.
				Maria Jacobea Segisser de Brauneck.
			Maria Elisabetha Hartmann.	Ludovicus Hartmann.
				Maria Magdalena Studer.
	Anna Cæcilia Rusconi.	Joan. Baptista Carolus Fulgentius Rusconi.	Joannes Antonius Rusconi.	Joannes Baptista Rusconi.
				Cornelia de Cusa.
			Maria Jacobea Cysat.	Leopoldus Cysat.
				Maria Jacobea am Rhyn.
		Joanna Francisca Meyer.	Joannes Ludovicus Meyer.	Nicolaus Meyer.
				Brisilga Schwerzin.
			Maria Cæcilia Bircher.	Jacobus Bircher.
				Maria Elisabetha de Fleckenstein.

Ende des vierten Theils.



Register.



Register

über die vier Theile des IIten Bandes der kritischen Briefe.

Aus-

B.

C.

D.

Diru=

L.

M.

N.

O.

P.

R.

S.

T.

V.

Wagen=

W.

Z.

